

مقالات  
في  
النقد والأدب

الدكتور لويس عوض

0196487



Bibliotheca Alexandrina



## دراسات في النقد الأدبي





دكتور  
لويس عوض

# دراسات في النقد والأدب

مكتبة المجمع والنشر  
مكتبة الأنجلو المصرية  
١٠٠ شارع محمد علي، القاهرة ١٠٠٠٠

دار الجليل للطباعة ١٤ قصر المؤتمرات - بالقبالة

## مقدمة

هذه طائفة من المقالات والبحوث ، منها ما نشر في جريدة «الشعب» عامي ١٩٥٧ و ١٩٥٨ ، ومنها ما نشر في جريدة « الجمهورية » عامي ١٩٦٠ و ١٩٦١ ومنها ما نشر في جريدة « الأهرام » عامي ١٩٦٢ و ١٩٦٣ . فلئن أردت أن تجد جامعاً بينها يبرر جمع كل هذه المتفرقات لم تجد إلا جامعاً واحداً هو وحدة المنهج : وهو الربط الدائم بين الأدب و الفن أو الفكر وبين المجتمع الذي أنتجه . فصاحب هذا الكتاب ممن يعتقدون أن هناك علاقة عضوية بين كل مجتمع وما ينتج من أدب أو فن أو فكر دون أن يجعله هذا الاعتقاد يفض من أهمية التكوين الفردى في توجيه الأديب أو الفنان أو المفكر . وصاحب هذا الكتاب لا يفهم المجتمع بالمعنى الحلى الضيق ، وإنما يفهمه بأوسع معانيه حيث تتماثل روح المصركله وروح الإنسانية جمعاء بروح المجتمع المعين المحدود بمحدود الزمان والمكان ، ولذا فهو يؤثر دائماً الحديث عن العلاقة العضوية بين الأدب والحياة ، فالحياة أعم من المجتمع وأشمل لأنها تتسع للوجود الفردى والوجود الاجتماعى متداخلين ، وتتسع للوجود القومى والوجود الإنسانى متداخلين ، وتتسع أخيراً للماضى وتراثه وللحاضر وأتماله وللمستقبل وأحلامه عجنت كلها في عجينة واحدة .



في الأدب والمجتمع



عَبْدُ الرَّحْمَنِ بْنِ خَلْدُونٍ





فلنبداً حيث لا ينبغي أن نبدأ .. ولنقدم الحكم على التعريف ، ولنقل أننا  
بصدد مفكر عظيم وفيلسوف خطير وعالم في علوم العمران قل أمثاله منذ عرف  
الإنسان العلم وعرف العمران ، ولسنا بحاجة إلى أن نستشهد برأى هذا المستشرق.  
أو ذاك في تبيان عظمتة وفضله لأن آثاره تنطق وحدها بعظمته وفضله .

فابن خلدون دلم ، والعلم لا يخفى على ناظر مما كان بعينه قذى أو كان  
بالمين عوار ، وابن خلدون طود شامخ بملأ الأفق ببلاله ، وابن خلدون قصة  
من قم الفكر والعلم لا يمكن أن يخطئها بصر ، وعهدنا بالطود وقته أنهما لا  
يوضعان تحت المحر لهما العيون . فن احتاج إلى المجر ليرى الطود فلخير له .  
أن يكف عن النظر وأن يكفى عن الإبصار بالسمع .

ولد ابن خلدون في تونس سنة ١٣٣٢ ومات في القاهرة سنة ١٤٠٦ ..  
وعاش فيما بين هذا العام وذاك أربعاً وسبعين سنة مضطربة أشد الاضطراب .  
كثيرة الأسفار . فهو اليوم في أسبانيا ينتقل بين بلاط بنى الأحمر في غرناطة  
وبلاط كاستيل في أشبيلية . وغدا في شمال أفريقيا ينتقل بين فاس وتلمسان .  
وتونس وهو بعد غد في القاهرة أو دمشق أو في أرض الحجاز : وهو اليوم في  
الحضر ينعم بنعمائه وغداً في البادية يرحل مع بدوها ، وهو اليوم معتكف في قلعة  
ابن سلامة مقر بنى غريف عاكفا أربع سنوات بين ١٣٧٤ و ١٣٧٨ على كتابة  
مقدمته للشهيرة « وهو غدا عائد إلى تونس مسقط رأسه ليستوفى حاجته من  
المراجع والوثائق » ثم هو أخيراً نازح إلى مصر في ١٣٨٢ يشتغل آناً بالتدريس  
وآناً بالقضاء ، وفيها لبث أربعاً وعشرين سنة حتى انقضى أجله ، ولم يذارها إلا  
مرتين أثناء هذه الإقامة الطويلة : مرة ليؤدي فريضة الحج ومرة إلى دمشق  
لتخليص المدينة من يدى تيمورلنك .

كل هذا وأكثر منه تجده مفصلاً فيما كتب من كتب عن ابن خلدون .  
تجده في كتاب طه حسين وفي كتاب عبد الله عنان وفي كتاب ساطع الحمصرى  
بل أهم من هؤلاء جميعاً تجده في تلك السيرة التي كتبها ابن خلدون لنفسه  
تفصيلاً في كتابه « التعريف بابن خلدون مؤلف هذا الكتاب » الذي ألحقه  
بكتاب « العبر في أيام العرب والعجم والبربر » . كما تجده في مواضع أخرى من  
أعماله : كذلك تجد وصفاً مستفيضاً لمغامراته السياسية العديدة التي رفعته حتى  
بلغت به منصب الوزارة والسفارة وقست عليه حتى ألقت به غياهب السجن ،  
وهي مغامرات شغلت القسم الأول من حياته طوال إقامته بالمغرب ، واستمرت  
حتى عام ١٣٧٤ هـ حتى جاوز الأربعين بقليل . ولكن يمكن أن نستخلص أنه  
منذ نزوله مصر انصرف عن السياسة واكفى بالتعليم والقضاء ، أو على الأقل  
انصرف عن تلك السياسة التي تنزل حياة المفكرين والزعماء فلا يعرفون بهم .  
للاستقرار وجهاً ، والمفهوم أن ابن خلدون وضع « المقدمة » المشهورة في ١٣٧٧  
أيام أن كان معتكفاً في قلعة ابن سلامة . أما « تاريخ » ابن خلدون كله الذي  
وضعت « المقدمة » بمثابة مقدمة له وجزء منه ، واسمه الرسمي « كتاب العبر  
وديون المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر » ، ويعرف على الاختصار  
باسم « تاريخ العلامة ابن خلدون » فهو عمل استغرق بقية حياته

أما عن شخص ابن خلدون ونسبه فقد اختلفت فيها العلماء . فمن قائل إنه  
عربي الأصل لاشبهة في عروبه كما يرى ساطع الحمصرى وغيره ، ومن قائل إن  
نسبه العربي التقليدي مطعون فيه وإن أصله من البربر كما يرى طه حسين ومحمد  
عبد الله عنان وغيرهما . وعلى كل فإن خلدون يلقب تقليدياً بالحمصرى باعتبار  
أن أصوله الأولى من اليمن وحضر موت . وهو قد استقصى بنفسه أسماء طائفة  
من أجداده يبلغون نحو العشرة ، وأشهرهم في هذه الروايات وأهل بن حجر وهو

أحد الصحابة الذين قاموا بالدعوة للإسلام في اليمن ويقال إن اسم ابن خلدون نشأ من سلف له هو خالد بن عثمان الذي دخل الأندلس مع الجيش اليمني أيام فتح الأندلس ثم حرف اسمه من خالد إلى خلدون على طريقة تلك البلاد .

ويظن أن أسرة ابن خلدون كانت من وجهاء الأندلس المشتغلين بالسياسة والحكم أجيالا ، ثم هاجرت من إشبيلية بعد أن قصها ملوك كاستيل واستوطنت في تونس ابتداء من القرن ١٣ ، حيث اشتغلت بالوظائف الكبرى في دولة بنى حفص . أما القانوني بأن ابن خلدون من البربر فيستندون في المقام الأول على كثرة تعريضه بالعرب في عامة ما كتب . وأما المدافعون عن عروبتهم فيرون أن العرب الذين قسا عليهم ابن خلدون هم الأعراب أو سكان البادية وأن نقده لا ينصرف الى العرب كلة أو كجنس على الإطلاق . وأنت تقرأ لهؤلاء ولأولئك فلا تخرج بنتيجة محددة ولا بجواب أكيد لسبب بسيط وهو أن الجدل يقوم آنا على الدليل النقلى وآنا على مجرد الاستنباط بالرياضة العقلية . ولا أحسب أن النقل والاستنباط يكفيان وحدهما في تقرير مثل هذه الأمور ، إذ لابد من أدلة موضوعية أخرى تخرج بنا من مرحلة الظن إلى مرحلة اليقين .

ومحدثك المترجمون لابن خلدون كثيرا عن رحلاته ومغامراته كما يحدثك الباحثون كثيرا عن فلسفته ومنهجه ولكن قلما تجد بينهم من يحدثك عن ثقافته الشخصية وارتباطاته الفكرية بأسلافه ومعاصريه من الفلاسفة والمفكرين . سواء في التراث العربي أو في التراث الأوروبي . بل قد يستفيض بعضهم من أمثال الأستاذ الجليل ساطع الحصرى في وصف عبقريته الخلاقة فيؤكد فيه « التدفق النجاني » و « الحدس الباطني » و « الاختمار اللاشعوري » اعتمادا على بعض العبارات العديدة الواردة في آثار ابن خلدون نفسه . حتى ليخيل اليك أن ابن خلدون رأى تاريخه وفكره وفلسفته ومنهجه فيما يشبه الرؤيا التي يراها بعض

الشعراء . وعذرهم في هذا واضح وهو ان ابن خلدون نفسه كان يحب أن يؤكد هذه المعاني في روع قارئه ليؤكد له أنه خالق مبتكر لا ناقل جامع . فهو أنا يقول عما كتب : « أطلعنا الله عليهم من غير تعليم أرسطو ولا إفادة موبدان » وهو أنا يقول عن عمله « ونحن ألهنا الله إلى ذلك إلهنا » أو يشرح لك مقدمته كيف « سالت فيها شآبيب الكلام والمعاني على الفكر » .

كل هذا وغيره من العبارات يؤخذ مأخذا سهلا . وأسهل مأخذ له طبعاً هو تصديقه بلا تحفظ ولا احتياط وتصديقه بلا تحفظ ولا احتياط من غير شك يوفر علينا جهوداً كثيرة فلا نعود نسأل هذه الأسئلة التقليدية : ماذا كانت ثقافة هذا الرجل ؟ وماذا كان يقرأ . وبكم لغة كان يقرأ ؟ وإلى أى مدى استفاد من قراءته ؟ باختصار : التصديق بلا تحفظ ولا احتياط يعود بنا إلى منهج البحث في العصور الوسطى حيث يمجّد الباحث نفسه مهما أشد الاهتمام بأنساب ابن خلدون الجسدية . غاملاً تمام الغفلة عن أنسابه الفكرية والروحية . ويمجّد نفسه معنياً أشد العناية ببحث قرابة ابن خلدون لمحمد بن خلدون ولكريب بن خلدون ولخلدون بن عثمان ولوائل بن حجر وغير معنى بتاتا بالبحث عن قرابته لأرسطو وأفلاطون وزينوفون وشيشرون والقديس أوغسطين وأروسيوس ومكروبيوس وعامة المفكرين والمتقنين قبل عصره وفي عصره في مشارق الأرض ومغاربها : مع أن الأجدى من كل ذلك في كل بحث يدور حول هذا المفكر العظيم هو أن ندخل مكتبته لنعرف ماذا احتوت من الكتب وأن نتخلف معه إلى مراكز الثقافة وندواتها . وصالواتها لنرى مع من كان يتجادل في العلم والفكر وفيهم كانوا يتجادلون وماذا كانت اهتمامات المتقنين وأفكارهم في عصره سواء في بلاده أو في غيرها من بلاد الله . أقول أجدى علينا أن نحاول الاهتمام إلى مصادر فكره وفلسفته بمثل ما نحاول الاهتمام إلى تأثير فكره وفلسفته سواء في أهل عصره أو فيمن جاءوا

بعده من فلاسفة ومفكرين في كل مكان من العالم ظهر فيه فكر وظهرت فيه فلسفة . ولنفهم قول ابن خلدون عن تفكيره الخاص أن الله أطلعه عليه من غير تعليم أرسطو ولا إفادة موبدان أن القصد منه أن نتأججه التي انتهى إليها لاجود لها في أرسطو ولا في موبدان فهي جديدة ومبتكرة . وليس القصد أنه لم يقرأ أرسطو ولا موبدان . وليس هناك من داع إلى تأكيد جهل ابن خلدون وأميته انشبت قدرته على الابتكار وتوليد الآراء فإذا كان ابن خلدون كسائر من نعرف من المفكرين والفلاسفة فهو لاشك كان مثقفا واسع الثقافة إلى أبعد مدى مستطاع وهو لاشك كان مطلعا على أهم الأفكار الإنسانية التي ورثها جيله عما سبقه من الأجيال لا في العالم العربي وحده ولكن في المحيط الإنساني كله . هو لاشك قد اطلع على كل هذا التراث العظيم بعضه في اللغة العربية وبعضه في اللغات الأجنبية . بعضه من طريق القراءة وبعضه من طريق السماع .

وأول مما ينبغي البحث فيه هو . هل كان ابن خلدون يقرأ بغير العربية أم كان يقرأ بالعربية وحدها فإن كان يقرأ بغير العربية فبأي اللغات كان يقرأ إلى جانب العربية . وابن خلدون رغم اهتمامه الواضح بالتنويه بما أضافه من جديد إلى علوم الإنسان لا يخفى هنا مصادر علمه . فهو لا يفتأ ينوه بمراجعته ولا ينسى أن ينسب أغلب ما ينقل من آراء ووقائع إلى أصحابها فيرجع بنا إلى جوزيفوس وإلى أوسيبوس وإلى كلمنت الإسكندري وإلى أوروسيوس وغيرهم وغيرهم من مؤرخي اليونان والرومان وفلاسفتهم ، ومن هؤلاء من نعرف أنه كان مترجما إلى العربية ومنهم من لانعرف له ترجمة عربية . ولا شك أنك لن تجد أسماء هؤلاء المؤرخين بنطقها الأصلي وإنما أنت واجدها محرفة في ابن خلدون وغيره على طريقة كتاب العربية في تلك الأيام حيث كان جوزيفوس يسمى يوسف وكلمنت يسمى ألقمنطس وأوروسيوس يسمى هروشيوش .

وأيا كان الأمر فنحن نعرف من سيرة ابن خلدون أنه أثناء إقامته في المغرب حيث كان يخدم الملك زار أسبانيا مرتين ، واتصل ببني الأحمر في غرناطة فأفدوه في سفارة إلى بلاط بطرس الظالم ملك كاستيل في إشبيلية . ولا أحسب أن بني الأحمر كانوا ليوفدوا ابن خلدون سفيرا إلى بلاط كاستيل إلا إذا كان يتكلم لغة قطلونيا وإلا إذا كان يقرأ اللاتينية في بلد وعصر كل ما يكتب فيه من رسائل ووثائق يكتب باللاتينية وفي بلد وعصر كان يهدر دم كل من يكتب في جاد الأمور بغير اللغة اللاتينية . ومن أغرب الغريب أن تصور ابن خلدون كان مقيما في إشبيلية ولا يجرى لسانه إلا باللغة العربية في عصر تقلص فيه كل ما كان للمغرب من سلطان في أسبانيا ولم يبق في يدهم إلا دولة غرناطة تحت حكم بني الأحمر . بل تقلص من مائتي سنة ويزيد قبل مولد ابن خلدون . فنحن نعرف أن طليطلة سقطت في يد الأسبان قبل ١٠٨٦ والبليار في ١٢٣٥ وقرطبة في ١٢٣٦ وفالنس في ١٢٣٨ وإشبيلية في ١٢٤٨ ومرسية في ١٢٦٦ ونعرف أن غرناطة نفسها كانت في شفقها العربي أيام ابن خلدون .

ولست أزعّم أن ما قدمت يعد دليلا قطعيا فهو مجرد دليل ترجيحي . فالأرجح ولا أقول الثابت ، أن ابن خلدون كان يقرأ لاتينية المصور الوسطى ويتكلم اللسان الأسباني . أقول الأرجح وليس الثابت لأن من المعروف أنه كانت في كل بلاط فئة من الترجمة والمترجمين . وليس هناك ما يحتم على مبعوث دبلوماسي في إشبيلية أن يكون عارفا باللاتينية وبلغة كاستيل . ولا نحسب أن ابن خلدون مثلا تعلم لغة التتر خاصة ليحدث الغازي تيمور لثكنتين لقيه . ولكن ترجيح معرفة ابن خلدون باللاتينية والإسبانية آت من أنه عاش في محيط الأندلس وشمال إفريقيا حتى جاوز الأربعين وانهمك فيما بينهما من مسائل الحكم والسياسة انهماكا . فروابطه إذن بحضارة أسبانيا روابط أصيلة لا روابط طارئة كروابطه

بالتغزو للغولى . بل إن الإلام باللاتينية لم يكن يومئذوقها على ابن خلدون ومن كان فى ظروفه بل كان بين المتقنين العرب فى أسبانيا وشمال إفريقيا أشيع مما نظن لأول وهلة ، على الأقل بحكم الجوار وارتباط المصالح وتداخل الدول بمثل ما كان الإلام بالعربية أمرا شائعا بين صفوة المثقفين الأوروبيين يومئذ ، لافى أسبانيا وحدها ولكن فى فرنسا وإيطاليا وإنجلترا إلى حد ما .

ومعنى نعلم من ابن خلدون نفسه أنه قرأ أوروبسيوس بالعربية فى ترجمة أو اقتباس مستفيض قام بها أو به فئة من صفوة العلماء العرب فى بلاط قرطبة أيام حكم المسلمين . ومعنى هذا أن أوروبسيوس وجد فى العربية قبل ١٢٣٦ أى قبل سقوطها فى يد الأسبان . كذلك نعرف أنه قرأ جوزيفوس فى ابن العميد . وربما كانت تحت يده ترجمات عربية أخرى لبعض المراجع اليونانية واللاتينية الكبرى ضاعت الآن فيما ضاع من تراث المترجمين إلى العربية . ولكن كل هذا لا يفتى أن ابن خلدون كان يعرف لغة أولئك غير العربية يقرأ فيها وربما يتحدث بها . والمعارف الواسعة التى نجدها فى تاريخ ابن خلدون عن تحركات القوط والفرنجية وأيامهم تدعونا إلى مزيد من التأمل فى هذا الأمر لأن أهم مصادرها من المصور الوسطى ولا تدخل فى تراث اليونان والرومان .

فالمنهج العامى فى دراسة فكر ابن خلدون وفلسفته ومنهجه وتاريخه ومعارفه بكل ما فيه من حقائق علمية وخزائن لا يقبلها إلا البسطاء ينبغى أن يبدأ أول ما يبدأ بدراسة مصادره وحصر هذه المصادر على وجه التحقيق ما أسكن ذلك ومعرفة كيفية اطلاعه على هذه المصادر سواء أكانت من تراث اليونان أو من تراث الرومان أو من تراث بيزنطة أو من تراث أوروبا اللاتينية فى المصور الوسطى .





عَبْدُ الرَّحْمَنِ بْنُ خَلْدُونٍ  
والثقافة الانسانية



من الأهمية بمكان عظيم أن نكون فكرة واضحة عن ثقافة كل مفكر قبل أن نتحدث عن فكره وفلسفته ، وأن نحيط بمصادر علمه وفكره لنقف على مدى استيعابه لثراث أسلافه ومعاصريه ، ولنقف على مدى تجديده لهذا التراث وإضافته إليه . ولا أحسب أن ابن خلدون العظيم ، مهما بلغت عظمته لمينعنا من البحث في مصادر فكره وعلمه بل لا أحسب أن ابن خلدون نفسه كان ليرضى منا نحن دارسيه أن نقف عند كتبه وحدها ونقتنا أمام وحي منزل من السماء : فهو بداية نفسه وهو خاتم المفكرين والمتفلسفين .

بل أحسب أن كل محب لابن خلدون وكل عارف بفضله حريص أشد الحرص على إبراز ثقافة هذا الرجل العظيم وواسع اطلاعه على ما كتبه الأولون والمعاصرون له ، حريص على ذلك لسببين ، أولهما هو التنويه بعلمه الفزير وثانيهما وهو الأهم ، أننا لن نستطيع حقا أن نعرف ضخامة إقدامه ابن خلدون من جديد لثراث الفكر الإنساني إلا بدراسة ماسبقه من تراث ، فبهذا وحده نستطيع أن نقول : هذا هو الجديد في فكر ابن خلدون ، وهذا ماتجاوز به حكمة الأولين ، وهذا ما اهتمدى إليه من نظريات جب بها القدماء أو عارضهم بها ، وهذا ما نقله عنه ، وما لم ينقله إلا عنه ، من جاء بعده من المتأخرين .

وقد رجحت فيما رجحت أن ابن خلدون الذى تجاوز فى تاريخه المجال العربى فذهب يستقصى أخبار الأوربيين فى مجلدات ومجلدات من بوزان ورومان وقوط وفندال وفرنجية وغيرهم ، رجحت فيما رجحت أن ابن خلدون، لم يطلع على تاريخ الأوربيين وثقافتهم من الترجمات العربية المعروفة فى عصره وحدها ، وهى لأشك كانت كبيرة ووفيرة ، ولكنه اطلع على بعضه وبعضها فى بعض لثاته

الأصلية ، واشتبهت في أن ابن خلدون كان يعرف لاتينية المصور الوسطى واللغة الأسبانية الشائعة في زمانه .

فرحلته إلى الأندلس مرتين وإقامته في بلاد أشبيلية موفداً في سفارة عند بنى الأحمر في غرناطة ترجح أنه كان يتكلم لغة كاستيل ، وروايته في رحلته عما جرى في هذه البعثة الدبلوماسية تؤكد هذا الزعم الذي زعمت فهو يحدثنا في « الرحلة » كيف التقى في أشبيلية بالملك بيدرو طاغية كاستيل الذي يسميه « بطرة ابن الهنشة بن أذفونس » أى ابن « ألفونس » على نحو ما كانت تقول العرب « لإتمام عقد الصلح ما بينه وبين ملوك العدو » فأكرم « بيدرو » وفادته « وعاملنى من الكرامة بما لا يزيد عليه » وكان فى بلاط بيدرو طبيب يهودى كبير اسمه « زرزور » كان على سابقى معرفة بابن خلدون منذ أن اشتغل هذا الطبيب بدار بنى الأحمر فى غرناطة ، فزكى ابن خلدون عند عاهل كاستيل و « أثنى على عنده ، فطلب الطاغية منى حينئذ لتقام عنده ، وأن يرد على تراث سلفى بأشبيلية وكان بيد زعماء دولته « فاعتذر ابن خلدون عن الإقامة فى بلاطه وعاد إلى بنى الأحمر فى غرناطة محملاً بالهدايا . ولم يذكر لنا ابن خلدون فى هذا المقام إن كانت رحلته إلى بلاط كاستيل موقفة أم لا ، ولكن يبدو أنها كانت موقفة لأن سلطان غرناطة أقطعه قرية إسمها ألبيرا فى مرج غرناطة والمهم فى هذه الرواية أن ابن خلدون لم يذكر عن سفارته إلى بلاط كاستيل أنه كان بحاجة إلى من يترجم بينه وبين الملك الأسباني رغم وجود المترجمين بغير شك فى بلاط الملوك . وليس هذا دليلاً جازياً لأن ابن خلدون عودنا أن يذكر كل الدقائق والتفاصيل فى أمثال هذه المناسبات ولو كانت فى غير صالحه .

انظر إليه مثلاً وهو يحدثنا فى « رحلته » عن مقابله لتيومور لنك فى مشارف دمشق فهو يروى لنا كيف وجده متكئاً فى خيمة فأوماً ابن خلدون إليه « إمامة الخضوع » ، فرفع رأسه ، « ومديده إلى قبلتها ، وأشار بالجلوس

فجلست حيث انتهيت ، ثم استدعى من بطائنه الفقيه عبد الجبار بن النعمان من قهواء الحنفية بخوارزم ، فأقدمه يترجم ما بيننا » . وبشرح لنا ابن خلدون مبلغ جزعه من تيمور لك فيقول دون حرج « فزورت في نفسى كلاما أخاطه به ، وأتلفه بمعظم أحواله وملسكه » . وهكذا أخذ ابن خلدون يحدث تيمور لك بما سمعه من المنجمين بالمغرب عن ظهور غاز من المشرق من أهل الخيام يصرع كل الممالك ويبين أنه المقصود بهذه النبوءة .

والمهم في هذا أن ابن خلدون قد عودنا في « رحلته » وهى بمثابة سيرته الممتدة ، أن يتوخى الأمانة في الرواية والإثبات قدر المستطاع وهو يذكر لنا حاجته للمترجم في حضرة تيمور لك ، ولو أنه كان بحاجة إلى مترجم في بلاط بيدرو بأشبيلية لما تردد في ذكر ذلك ، وهو الذى لا تقوته شاردة مهما دقت ، ولا ينسى أن يذكر لنا مثلاً أنه ذهب يتفقد أملاك أسلافه في أشبيلية تلك التى آلت إلى التبلد الأسبان ، ولا يتلقى خطاباً ذا بال إلا ويحفظ عليه ليورده في كتابه ولا يرسل خطاباً ذا بال إلا ويحفظ بصورة منه ليثبتها في أعماله ، فإن نسى أن ينسخ شيئاً قبل إرساله لام نفسه عليه أشد الملامة كأنما ضاع منه ثمين .

وما لنا نقف عند هذه الأدلة الترجيحية ولا ننقل إلى دليل يكفى وحده أن يثبت لنا أن ابن خلدون كان عارفاً ببعض اللغات الأجنبية بصورة من الصور قد يبلغ حد الإتيان وقد تقف عند المعرفة العامة . فهو في المقدمة يقرر لنا أن مما يشغل باله في فن التأليف أن يحمل قارىء العربية ينطق بالكلمات الأجنبية كما ينطقها أصحابها ، وهو بعد أن يلقى علينا درساً في الفونطيقا أو علم الأصوات ، وكيفية خروج الأصوات من الحنجرة واللسان والحلق والالهاء والأسنان إلخ ... على نحو ما نقول اليوم في علم الأصوات نجدد بنه قارئه إلى الفوارق الصوتية بين أبجديته العربية وغيرها من الأبجديات ، وإلى قصور أية أبجدية معينة في التعبير عما في اللغات الأخرى من أصوات .

وهو يقول : « وليست الأمم كلها متساوية في النطق بتلك الحروف فقد يكون لأمة من الحروف ما ليس لأمة أخرى ، والحروف التي نطقت بها العرب هي ثمانية وعشرون حرفاً كما عرفت ، ونجد للعبرانيين حروفاً ليست في لغتنا ، وفي لغتنا أيضاً حروف ليست في لغتهم ، وكذلك الإفريج والتروالبربر وغير هؤلاء من العجم » ولا يستنتج من هذا طبعاً أنه كان يعرف كل هذه اللغات ، فقد رأينا أنه لم يكن يعرف لغة التتر بدليل حاجته إلى مترجم ولكن يستدل منه على أنه كان يعرف عن طريقة نطقها المعرفة الكافية كما يستدل منه على أنه كان يعرف بعض هذه اللغات لدرجة القدرة على تصحيح نطق أسمائها لقارىء العربية : فهو قد خرج في تجربته هذه من حيز الملاحظات العامة إلى حيز التطبيق العملي ، فهو يقول : « ولما كان كتابنا مشتملاً على أخبار البربر وبعض العجم وكانت تعرض لنا في أسمائهم أو بعض كلماتهم حروف ليست من لغة كتابتنا ولا اصطلاحاً أو أوضاعاً ، اضطررنا إلى بيانه ولم نكتف برسم الحرف الذي يليه كما قلنا ، لأنه عندنا غير واف بالدلالة عليه » .

فإن خلدون إذن يجابه مشكلة الهجاء في العربية كلما تعرض لنقل الألفاظ الأعجمية ، ويحاول أن يحلها لا أقول باختراع أبجدية جديدة ، ولكن بتوسيع الأبجدية العربية بما يجعلها قادرة على نطق الأصوات الأعجمية . ولست أحسب رجلاً يبلغ به الحرص درجة إكراه قارئه على نطق أعجمي الكلام والأسماء نطقاً سليماً إلا عارفاً باللغات التي تعرض لها أو لبعضها على الأقل ، بل وربما متقناً لها إلى حد الحدقة التي ترى صاحبها بالتزام الأصل التزاماً أميناً وتفريه بمجمة النطق إغراء . قل بين المتقنين للغات الأجنبية من يهتم أن يبين لقارئه أن حرف « V » مثلاً حرف متوسط بين الباء والفاء أو أن حرف « G » الجلمد مثلاً كما ينطقها القاهري ، حرف متوسط بين الكاف والجيم المغطاة كما فيل

ابن خلدون في « المقدمة » ، وأقل منهم من يحرص في الكتابة على تجديد الأبيدية العربية بحيث تنسج لهذه الأصوات الأعجمية .

أما ابن خلدون فقد كان شديد الاهتمام بذلك حتى قال في « المقدمة » :  
« فكذلك رسمت أنا كل حرف يتوسط بين حرفين من حروفنا ، كالسكاف المتوسطة عند البربر بين السكاف الصريحة عندنا ، والجيم أو القاف ، مثل اسم بلكين ، فأضمتها وأقطعها بنقطة الجيم واحدة من أسفل أو بنقطة القاف واحدة من فوق أو اثنتين ، فبدل ذلك على أنه متوسط بين السكاف والجيم أو القاف . وهذا الحرف أكثر ما يجرى في لغة البربر وما جاء من غيره فعلى هذا القياس .. ألغى » وما يخشاه ابن خلدون من الهجاء العربي التقليدى هو أن نكون قد « غيرنا لغة القوم » .

فهل رأيت أمانة علمية أشد من هذه الأمانة التى تدفع صاحبها إلى تحدى العرف العام فى الهجاء واصطناع حروف جديدة للتعبير عن الأصوات الأجنبية ؟ ولا أحسب من يبحش نفسه كل هذه الدقة فى نقل الألفاظ الأجنبية نقلا فونظيقيا إلا عارفاً باللغات الأجنبية التى ينقل عنها أو يممضها معرفة تامة . وإلا فهو يكون قد جمع إلى صفة الخذلقة صفة الادعاء .

أما معرفته بلغة البربر فلا شبهة فيها بعد كل ما تقدم ، ولا سيما إذا ذكرنا أنه قضى السنوات الطويلة فى خدمة ملوكهم بمختلف أرجاء شمال إفريقيا ، وليس هناك من يزعم أن لغة البربر كانت لغة حضارة بطل منها ابن خلدون على مختلف الثقافات ، ولكن واضح من مقدمته أنه فعل عين ما فعله بلغة البربر حين أراد نقل غيره من الألفاظ الأجنبية ، أو تعبيره هو « أضع الحرف المتوسط بين حرفين من لغتنا بالحرفين معا ، ليعلم القارىء أنه متوسط فينطق كذلك » حتى لا « يغير لغة القوم » . وليس هذا مجال الكلام فى فضل ابن خلدون فى

دراسات علم الأصوات ولكن أم ما يهمننا منه أن هذا الرجل العظيم لم يكن جاهلاً باللغات الأجنبية كما قد يتبادر لبعض الأذهان .

وإيس هذا الأمر وفقاً على ابن خلدون ، فإنى أميل إلى الاعتقاد بأن العرب كانوا دائماً على اتصال وثيق بحضارات غيرهم من الأمم المتاخمة ، مطلعين على ثقافتها ، عارفين بلغاتها على نطاق أوسع مما يظنه بعض العلماء ، ولا سيما فى المناطق التى تعد مراكز التهام واشتباك وتداخل وتعاون بين مختلف الشعوب ومختلف الثقافات .

ومن هذه المراكز بغير شك الأندلس خاصة وشمال إفريقيا عامة . وفى « جبهة أنساب العرب » لابن حزم وهو من القرن الحادى عشر ، أى قبل ابن خلدون بنحو ٣٠٠ سنة ما يفيد بأن العرب بسبب طول إقامتهم فى أسبانيا وتعايشهم مع الأسبان انتهوا بأن تعلموا لغتهم ووطنوا بها لا على نطاق المثقفين فحسب ولكن على النطاق الشعبى أيضاً . ويفهم من كلام ابن حزم أن عامة القبائل العربية فى أسبانيا كانت تتكلم لغتين معاً اللغة العربية ولاينية المصور الوسطى ، أو على الأصح لهجاتها الشائعة حتى ذلك الوقت فى أسبانيا نعرف هذا من قول ابن حزم فى « الجبهة » « ودار بلى بالأندلس : الموضع المعروف باسمهم بشمال قرطبة وهم هنالك إلى اليوم على أنسابهم لا يمحسون الكلام باللاتينية لكن بالعربية فقط نساؤهم ورجالهم ويقرون الضيف ولا يأكلون إلية الشاة إلى اليوم ، وكانت لهم دار أخرى بمورور أيضاً » .

فابن حزم الأندلسى الذى استقصى أنساب العرب وأنساب الأندلس وأنساب البربر استقصاء مستفيضاً ، واستقصى تحركات القبائل العربية وتغير دورها ومنازلها ، لم يجد فى الأندلس كلها إلا قبيلة عربية واحدة فى شمال قرطبة



لا يتكلم أبناؤها باللسان اللاتيني ، فنوه بها وبمحافظة على عادات العرب الأولين من قرى الضيف وغير ذلك . فإذا كانت هذه هي حال العرب أيام مجدهم في الأندلس فكيف بهم بعد نكبتهم وخروج جيوشهم منها بعد ذلك بقرنين ، وقبل زمان ابن خلدون بنحو مائتي عام ؟

فإذا أراد طالب علم أن يعرف مدى اتصال الثقافتين العربية واللاتينية في الأندلس في المصور الوسطى ، فإليه إلا أن يدرس حالة ظاهرة واحدة كالوشحات مثلا، حيث يجد أن الألفاظ اللاتينية دخلت الشعر العربي واختلطت فيه بالألفاظ العربية : اختلاط مألوف الكلام ، أنظر مثلا في ديوان ابن قزمان ، وهو من القرن ١٢ تجده يقول في موشح من موشحاته :

بون كل الملاحه ، بون بون

بمعنى bon أى حسن أو طيب ، وتجده يقول في مدح الخمر في موشح آخر :

إنما أن شوب أنا فمحال

وبقاي بلا شريية ضلال

بين ، بين ! ودعى مما يقال

إن ترك الخلاء عندى جنون

فهو هنا ينادى الساقى قائلا « بين بين ! » أى « هات النبيذ ، هات النبيذ ! » وهو بمثابة قولهم « Vino » .

بل أكثر من ذلك ، فإن الأمر تجاوز اختلاط الكلام الأعجمي بالكلام العربي في صلب الشعر العربي بالأندلس ، وبلغ حد ظهور تقاليد جديدة في إنشاء

الشعر العربي ، يُختم فيها الموشح بفقرة كاملة منظومة بلاتينية المصور الوسطى  
الدارجة يومئذ في إسبانيا . انظر مثلاً إلى ختام هذا الموشح وهو من نظم محمد  
بن عبادة القرزاز :

وغادة لما تـزل  
تشكو لمن لا ينصف  
ياوبح من يحصل  
بجمل من لا يصف  
لما رآته بطل  
وهى غراماً تكلف  
غنت وما للأمل  
إلا إليه المـصرف :

ميو سیدی ابراهیم ، یانوا من دلج  
فانت میب ، دی تحت  
لأن نون شتون کارش یریم تیپ  
ثمر فی أوب ، لقرت .  
وهذه الخرجة الأسبانية المكتوبة بالحروف العربية معناها حرفياً :

« یاسیدی ابراهیم ،  
أیها الاسم الحلو  
تعال إلی لیلا  
ولأن لم ترد  
جئت أنا إلیک :  
قل لی أين ألتقی بک » .

ولم يكن استعمال هذه الخرجة الإسبانية بقاصر على شاعر أو شاعرين بل كان تقليداً شائعاً بين شعراء الأندلس الذين انقطعوا للنظم الموشحات ، وجدت منه نصوص كثيرة حتى لم يكن أن نجزم أنه كان قالباً من قوالب الشعر العربي في الأندلس قالباً سائماً لدى الناس ومعترفاً به من الشعراء الموشحين ، وإن كان بعضهم لم يلتزمه .

كل هذا التداخل بين الثقافتين العربية واللاتينية كان له طبعاً وجهه الآخر الذى أظن في وصفه الباحثون ألا وهو تأثير التراث الأسباني خاصة والأوربي عامة بالتراث العربي لغة وأدباً وفكراً ، مما ينبغى استقصاؤه كما جاء ذكر أدباء أوروبا ومفكرها المتأثرين بالفكر العربي .

وليس في كل هذا الذى قات شئ جديد ، وإنما هي معارف شائعة بين علماء الأندلسيات تجدها مفصلة وتجدر أكثر منها في كتاب الأستاذ الدكتور عبدالمعز الأهماني «الزجل في الأندلس» وفي كتب أمثاله من العلماء الراضين في هذا اللون من الدراسة سواء في البلاد العربية أو بين المستشرقين ، وليس من شك في أن حالة التزاوج الثقافي هذه كانت أقل وضوحاً في شمال إفريقيا منها في الأندلس ذاتها ، ولكن هذه الصورة التي رسمناها تعطى فكرة واضحة عن حالة الاختلاط الواضح في عصر ابن خلدون . وابن خلدون بالذات ، رغم أنه ولد في تونس وكان مسرح تحركاته الأولى ، إلى ما بعد سن الأربعين في شمال إفريقيا ، إلا أن روابطه الروحية والفكرية والاقتصادية بل والعرقية أيضاً شديدة الاتصال بالأندلس وهي لم تقتصر على مجرد السفارات والزيارات الطارئة .

فقد كانت أسرته من أشييلة وإذا كانت أسرته قد زحمت عنها بعد مولده بزمان طويل ، إلا أن تقادم العهد لم ينسه أن يذكر أملاك أسلافه فيزورها في أشييلة ولم يطمس معالمها رغم انتقالها إلى يد نبلاء الأسبان حتى بيدرو ابن بعله

ألقونس عاهل أشبيلية بردها إليه . وقد كانت له مصالح اقتصادية في غرناطة  
أو بما قرب منها منذ أن أقطعه سلطان غرناطة قرية ألييرا وكانت له صداقات  
وعداوات حميمة وطويلة في الأندلس مع لسان الدين بن الخطيب وزير بني الأحمر  
في غرناطة ومع غير ابن الخطيب، وهو حين يريد أن يمتكف من السياسة ودسائرها  
وأخطارها في شمال إفريقيا يقول لنا إنه طلب الاعتكاف للعلم فسافر إلى الأندلس  
ليمتكف في غرناطة ، ومن هذا ترى أن ابن خلدون كان لديه أكثر من سبب  
يربطه بثقافة اللاتين وبلغتهم . ولم يبق إلا أن ندرس ماذا أخذ ابن خلدون من  
من ثقافة اللاتين ثم ماذا أعطى ابن خلدون ثقافة اللاتين ولغتهم .

عَبْدُ الرَّحْمَنِ بْنُ خَلْدُونُ  
فليوف القومية



كان أورو سيوس قسا أسبانيا فر من أسبانيا إلى شمال إفريقيا أمام اضطهاد القوط ، وفي شمال أفريقيا خالط القديس أوغسطين فوجه أوغسطين إلى كتابة تاريخ الخليفة حتى سقوط روما في يد الأريك ملك القوط سنة ٤١٠ ، فدون أورو سيوس كتابه المعروف باسم « التاريخ للرد على الكفار » أو « القصص ضد الوثنيين » ، إذا أردنا الترجمة الحرفية

ونعرف من « طبقات الأطباء والحكماء » لابن جليل ، وهو من أهل المغرب في القرن العاشر ، أن تاريخ أورو سيوس كان أحد كتابين أهداهما رومانوس إمبراطور القسطنطينية لعبد الرحمن الناصر الخليفة في الأندلس ، ويذكر ابن جليل أن رومانوس كتب خطابا لعبد الرحمن الناصر يقول فيه « أما كتاب هرشيوش ، فغندك في بلدك من اللاتينيين من يقرؤه باللسان اللاتيني وإن كاشفهم عنه ، نقلوه لك من اللاتيني إلى اللسان العربي . » ولابن خلدون نفسه روايتان في ترجمة تاريخ أورو سيوس ، رواية أن الترجمة من عمل قاضي النصارى وترجمهم في قرطبة بالاشتراك مع قاسم بن أصبغ والثانية أن مترجمه « مسلمان » ، « كما يترجمان خلفاء الإسلام في قرطبة وهم امرؤ فان ووضعا الكتاب . » وسواء أتمت الترجمة في عهد الناصر أو في عهد المستنصر حسب ما يرى بعض العلماء ، وكلاهما في القرن العاشر ، أو تمت في عهد آخر ، فهي على كل حال قد سبقت ابن خلدون وكان في إمكانه الاطلاع عليها .

ونظرية أورو سيوس في التاريخ تتبلور في ثلاث أفكار : الفكرة الأولى هي نظرية القصص الإلهي ، والفكرة الثانية هي نظرية الحق الإلهي ، والفكرة الثالثة هي نظرية الجامعة المسيحية .

أما نظرية القصاص الألهى ، فجورها أن قيام الدول وانهيارها ، أو ازدهارها وفسادها ، مرده إلى شئ واحد وهو قرب المجتمع أو بعده عن الله . فكل الكوارث التى تحمل بالشعوب ليست إلا مظهر للعضب الله على البشر بسبب بعدهم عن طريق الإيمان ، لهذا جاء تاريخ أوروسيوس بمثابة تاريخ للكوارث التى حلت بالبشرية وقوضت الأمبراطوريات واحدة تلو الأخرى ، المصرية والبابلية والفارسية واليونانية والرومانية ، وآخر هذه الكوارث طبعا كان كارثة سقوط روما فى يد برايرة الشمال من القوط فى ٤١٠ ، فالكتاب إذن بمثابة تفسير لسقوط الإمبراطورية الرومانية أولا وما سلفها من إمبراطوريات ثانيا بموجب قانون العدالة الإلهية ، والتاريخ البشرى إذن عند أوروسيوس هو قصة « الجريمة والعقاب » على نطاق الشعوب لاعلى نطاق الأفراد ، كما يقول العلامة جيلسون .

وأوروسيوس حين يكتب عن المجتمعات الوثنية يسميها « الغرباء عن مدينة الله » ، تلك التى بشر بها القديس أوغسطين ووعد الناس بها عندما يملأ الإيمان كل القلوب . وإذا كان معاصروه قد ذاقوا الأهوال الشداد من جراء عدوان القوط على الإمبراطورية الرومانية فأسلافهم ، كما يروى التاريخ قد ذاقوا أهوالا أشد لسبب بسيط وهو أنهم أكثر وثنية منهم وأبعد عن الله والمسيح منهم . فالعلامة الفاصلة عنده إذن هى مجيء المسيح وظهور المسيحية ، ويتقدم المجتمع نحو المسيحية الشاملة الحقيقية ، أو قل الإيمان الشامل الحقيقى ، يخف ما يتعرض له من كوارث ، لأن الغضب الإلهى عليه يخف ولأنه يقترب من « مدينة الله »

الإمبراطوريات عند أوروسيوس كانت موعلة فى البؤس بقدر ما كانت موعلة فى الوثنية ، وبناء عليه فهو يحاول أن يثبت أن الرومان رغم خراب ديارهم وانهيار دولتهم فى عهده أقل بؤسا من أسلافهم . أما أن الرومان آمنون ويستحقون



العقاب الإلهى فهذا يدل على أوروسيوس بقوله أن جنودهم خرجت لقتال  
شعوب آمنة غير معروفة ولا سترقاقهم ، فلا فرق إذن بينهم وبين دولة  
الإسكندر التى خرجت لقتال شعوب آمنة وغير معروفة . وإذا كان عدوان  
الإسكندر هذا قد استوجب الغضب الإلهى عليه فعدوان الرومان أيضا قد  
استوجب الغضب الإلهى عليهم .

وجوه هذه النظرية فى أوروسيوس فكرته أن كل سلطة آتية من الله ،  
وأول سلطة هى الملوك ، ومن سلطة الملوك تنبع بقية السلطات فتغير الدول عنده  
آت من العناية الإلهية ، بسبب زيف الملوك والمجتمعات وابتعادهم عن الإيمان بقدرة  
الله أو علمهم بهذه القدرة

ونظرية أوروسيوس فى انبثاق كل سلطة دينوية من الله مبنية على فكرة  
القديس أوغسطين بأن الله هو مؤسس المجتمع المدنى بموجب الناموس الشامل  
الذى أعطاه للبشرية فيما أرسل من ديانة . فشمول هذا القانون وانبثاقه من إرادة  
الله يجعل سنن البشر القديمة التى يحكم بها المجتمع شريعة إلهية . وبهذا تختلط  
فى أوروسيوس كما تختلط فى القديس أوغسطين فكرة الدولة المدنية والدولة  
الدينية ، وتلتقيان فى فكرة « مدينة الله » أو المدينة الفاضلة « وهى مجتمع لا  
فرق فيه بين شرائع الدين وشرائع الدنيا ، مجتمع تختلط فيه الكنيسة بالدولة ،  
أو تصبح فيه الدولة أداة من أدوات الكنيسة بتمبير أدق . وهى نظرية إلى المجتمع  
أدت فيما بعد إلى ظهور مبدأ حق الملوك الإلهى واستقرت عليها ثيوقراطية  
العصور الوسطى .

هذا رأى أوروسيوس فى القصاص الإلهى ، وهذا رأيه أيضا فى الحق  
الإلهى ، فانتظر الآن فى رأيه فى الجامعة المسيحية

من رأى أوروسيوس أن أعظم مظهر من مظاهر التقدم أصابته الإمبراطورية  
الرومانية كان تحقيق وحدة العالم الرومانى فى ظل المسيحية وإنشاء ما يمكن

أن يسمي « بالجامعة المسيحية » وهي الفكرة الكامنة في كلمة « إكليزيا » أى الكنيسة ، ومنها « الجامعة » . وقد كان للرومان في رأيه إمبراطورية واسعة الاطراف حقا أيام الوثنية ، ولكنها لم تتم قط على فكرة الجامعة ولم تبلغ أبداً مبلغ الوحدة إلا منذ ظهور المسيح وانتشار دينه في أرجاء الامبراطورية ففي منذ ذلك الوقت قد تحولت إلى وحدة حقيقية ، أو بعبارة هو « لأن ما اغتصبتة روما من ذويتنا بالحديد لتنفقه على أسباب ترفها ، غدت اليوم تنقسمه معنا للانتفاع المشترك بالخير العام » وهو يقول إن قسوة الرومان فيما مضى على الشعوب المستعمرة ربما تجاوزت قسوة الشعوب المستعمرة على الرومان . ولكن الوحدة الرومانية لها على الأقل فائدة واحدة جلية ، وهي أنه في ظلها يستطيع كل مضطهد في جزء ما من أجزاء الامبراطورية أن ينتقل إلى أى جزء آخر دون أن يحس أنه غريب عن وطنه وهذا عين ما وصف به حالته الشخصية حين قال : « جئت رومانيا ومسيحيا إلى رومان ومسيحيين » . وهذه الوحدة تجعل من العالم المسيحي وطنا واحداً لأن الامبراطورية تحكمها في كل أركانها نفس القوانين النابعة من السلطان الإلهي منذ دخولها في دين المسيح . « وهذه هي نعم زماننا » كما يقول أوروسيوس . وهو يناشد أهل زمانه ألا يفتشوا كثيرا غراب دولتهم وأن يخضعوا لمشيئة الله . وهو يذكركم أن الأريك اهل القوط القدي خرب روما لم يكن في نهاية الأمر إلا مسيحياً مثل الرومان ، وأنه حتى الكنائس حتى وهو يشيع الدمار في المدينة الخالدة .

هذه إذن نظريات أوروسيوس الهامة في فلسفة التاريخ ، وهي نظريته في القصاص الإلهي ونظريته في الجامعة المسيحية . وقد لونت هذه النظريات الفكر السياسي والديني طوال العصور الوسطى .

وإذا كانت فكرة أوروسيوس عن مصدر السلطة الإلهي قد نسفها أفكار

الرينسانس ، فإن فكرته عن الجامعة المسيحية لم تنجح في نفسها تملأ فكرة الكنيسة القومية التي جاءت بها حركات الإصلاح الديني كالبروتستانتية وما إليها ، بل وجدت ما يحدد شبابها في فلسفة بعض أقطاب الرينسانس أنفسهم من أمثال إرازموس والسير توماس مور وعامة من نجمهم اليوم في مدرسة واحدة طلبت إصلاح المسيحية داخل إطار الكنيسة الجامعة . الكنيسة الكاثوليكية .

فلننظر الآن ماذا أخذ ابن خلدون من هذا الفكر السياسي الاجتماعي الديني الذي ساد في العصور الوسطى حتى عصره وما بعد عصره . فنحن نعلم من « رحلة » ابن خلدون ضمناً أن مبدأ حق الملوك الإلهي انتقل من أوروبا إلى بعض أجزاء العالم الإسلامي ، ومنها مصر مثلاً في الرسالة التي أوردتها ابن خلدون في « رحلته » قائلاً أن السلطان الظاهر بعث بها إلى سلطان تونس يرجوه فيها أن يأخذ لأسرة ابن خلدون في اللحاق بعائلهم في القاهرة ، نجد أن السلطان الظاهر يصف نفسه في الديباجة بأنه « ظل الله في أرضه » القائم بسنته وفرضه .

وواضح أن تلقيب الملك بظل الله على الأرض لا يكون إلا في مجتمع يعمل بنظرية حق الملوك الإلهي .

ويأخذ ابن خلدون بنظرية الدورات التاريخية التي نجدتها في أورويسوس ولكنه يختلف عنه في تفسير قيام الدولة وانهيارها . ففي ابن خلدون لا نجد أثرًا لنظرية القصص الإلهي هذه التي بنى عليها أورويسوس فلسفته في التاريخ . بل نجد نظرية أخرى هي النظرية البيولوجية أو العضوية في فهم نشوء الدول وارتقائها ثم انهيارها واندثارها . فعند ابن خلدون أن الدول كالأفراد لها دورة حيوية كدورة الحياة الفردية سواء بسواء . لها شبابها ولها رجولتها ولها شيخوختها

عم يكون موتها وانذارها . وهو ما يسميه ابن خلدون في « المقدمة » بالأجيال الثلاثة في عمر كل دولة . أو بعبارة هو :

« وإنما قلنا إن عمر الدولة لا يمدو في الغالب ثلاثة أجيال ، لأن الجيل الأول لم يزالوا على خلق البداوة وخشونتها وتوحشها من شظف العيش والبسالة والافتراس والاشتراك في الجهد » .

وهذه مرحلة الشباب الطائش .

« والجيل الثاني تحول حالهم بالملك والترفة من البداوة إلى الحضارة ومن الشظف إلى الترف والخصب » .  
وهذه مرحلة الرجولة المنعمة .

« وأما الجيل الثالث فينسون عهد البداوة والخشونة كأن لم تكن . . .  
ويبلغ فيهم الترف غايته بما تنبغوه من النعم وغبارة العيش . فيصيرون عيالا على الدولة ، ومن جملة النساء والولدان المحتاجين للدافعة عنهم . وتسقط المصيبة بالجملة وينسون الحماية والدافعة والمطالبة . . فإذا جاء المطالب لهم لم يقاوموا مدافعتهم فيحتاج صاحب الدولة حينئذ إلى الاستظهار بسواهم من أهل النجدة ويستكثر من الموالي . . حتى يأذن الله بأقراضها فتذهب الدولة بما حلت . . »

وهذه مرحلة الشيخوخة الواهنة .

وفي الجيل الرابع تموت الدولة موتاً طبيعياً كما يموت الأفراد من الشيخوخة ، وتخلفها دولة أخرى فنية غاية لا تلبث أن تتحضر وتتمدن وتتخف حتى يدب الهرم في أوصالها فتنفق كما نفقت الأولى وهكذا دواليك .

هذا إذن محور فلسفة التاريخ في ابن خلدون ، وهو كما ترى خال من كل تلك الغيبيات الشائعة في فلسفة أوروسيوس والمصور الوسطى من كل ما أخذته

تلك المصور عن القديس أوغسطين وما لم تأخذه . وتاريخ ابن خلدون هو في جوهره تنقيح لهذه الظاهرة وتطبيق لهذه النظرية في مختلف المذنبات التي سرد تاريخها بما فيها المذنية العربية ، وهو بمثابة قصة الكون والفساد في الحضارات الإنسانية المتعاقبة

أما كيف يتم تأسيس الدولة وكيف يتم فسادها ، فقد فسره ابن خلدون بأن عامل بناء الدولة هو العصبية أو مانسمة اليوم بالقومية ، أما انحلاله فمرده إلى عاملين هما الترف والطفانيان . . أو مايسميه هو « الترف والقهر » . . أو ببساطة ابن خلدون في « المقدمة » :

واعلم أن تمهيد الدولة وتأسيسها كما قلناه إنما يكون بالعصبية ، وأنه لا بد من عصبية كبرى جامعة للعصائب مستتمة لها ، وهي عصبية صاحب الدولة الخاصة من عشيرة وقبيلة ، فإذا جاءت الدولة طيمة الملك من الترف وجدع أنوف أهل العصبية ، كان أول مايجدع أنوف عشيرته وذوى قرابه المقاسمين له في اسم الملك ، فيستبد في جدع أنوفهم بما بلغ من سوادهم ، ويأخذهم الترف أيضاً أكثر من سوادهم لسكانهم من الملك والمز والغب ، فيحيط بهم هادمان وهما الترف والقهر .

نم يحدثنا ابن خلدون حديثاً مستفيضاً عن مظاهر الترف والطفانيان وعن نتائجهما من اغتصاب أموال السواد ، أى الشعب ، بالضرائب الظالمة وما إليها حتى يهمل الناس عمامهم فيشيع الفقر وتكثر المجاعات وعندئذ يلجأ إلى الأنصار غير الطبيعية وينتمزل الحاكم عن الرعية أو باغة ابن خلدون « فينفرد صاحب الدولة عن الشير والأنصار الطبيعية » ، وعندئذ يلجأ إلى الأنصار غير الطبيعية في حماية دولته . من العصبية أو القوميات الأخرى الناشئة التي تمس تخلخل للدولة فتطاولها وترهقها حتى إذا ما ساحت لها الفرصة وعرفت أن الفساد قد

استشرى حتى دب في كل أوصال الدولة فأضعفها تحديتها ونالجزتها وقهرتها وأزالها من الوجود .

فكل حضارة عند ابن خلدون تحمل جرثومة انحلالها في باطنها ، بسبب كونها كائنا حياتجری عليه نواميس الحياة العضوية من ميلاد ثم فتوة ثم نضوج ثم هرم ثم موت ، وليس لأية علة أخرى غيبية أو أخلاقية كتلك التي ذهب اليها أورو سيوس ومن بعده المصور الوسطى الأوروبية في مجموعها . ومن أجل هذا يمكن أن نقول أن فلسفة ابن خلدون في التاريخ كانت ثورة على الفكر الاجتماعي والسياسي في المصور الوسطى ، وأنها من نفس النسيج الذي نسج منه الفكر الاجتماعي والسياسي في عصر النهضة الأوروبية أيام أن كان الفكر الاجتماعي والسياسي الجديد النائر على قيم المصور الوسطى تؤثره مشكلة كبرى هي مشكلة فصل الدين عن الدولة ورفع نير الكنييسة عن قلوب الملوك والرعية على السواء . كما نجد في رسالة «أدي مونا رخيا» أي «في الملكية» ، التي كتبها دانتى العظيم ( ١٢٦٥ — ١٣٢١ ) وفي رسالة « حامى السلام » التي كتبها لاثه . كرامسيو دي بادوا في ١٣٢٤ وغيرها من دعاة الفصل بين الدين والدولة ومن دعاة الأرسطاطاليسية الجديدة في فجر الرينسانس ومن المتأثرين بفلسفة ابن رشد القائمة على الفصل بين العقل والعقيدة ، مهما اختلفت آراؤهم في مدى هذا انفصل أو في مسوغاته أو في وسائله وغاياته ، وعامة ما اصطلاح المؤرخون على تسميته بمبادئ الفكر البورجوازي .

فبينما فكر المصور الوسطى الأوربية النابع من أوغسطين وأورو سيوس يحمل الله مؤسس الدولة والمجتمع المدني ويرى قيام الدول وانهارها بمقدار قربها أو بعدها عن الله ، نجد أن ابن خلدون يحمل القومية مؤسسة للدولة والمجتمع المدني ويرى قيام الدولة وفسادها دورة حيوية حتمية شبيهة بدورة الحياة نفسها .

وقد فصل ابن خلدون رأيه في العلاقة بين الدين والدولة في « المقدمة »  
في فصلين رئيسيين وضع في أحدهما « أن الدعوة الدينية تزيد الدولة في أصلها  
قوة على قوة العصبية » ووضح في الآخر « أن الدعوة الدينية من غير العصبية  
لا تتم » . أو باختصار إن عند ابن خلدون أن الدين يدعم الدولة ، ولكن  
القومية أساس في مجد الدولة والدين جميعا . ولا شك أن ابن خلدون كان يرى  
وراء كل دولة عظيمة إما ديانة عظيمة أو دعوة حق يؤمن به الناس فيحرر القوي  
السكانة فيهم ويطلقهم من انطوائهم ، ولكنه كان يرى أيضاً أن إيمان الناس  
بأى دين أو عقيدة أو فلسفة اجتماعية كبرى غير مجد ما لم يؤيده السكان القومي  
فهو عنده بمثابة حق بغير قوة ومصيره الضياع .

من أجل هذا كله ينبغي أن نربط بين فكر ابن خلدون والفكر  
الاجتماعى فى أوروبا فى عصر النهضة الأوروبية .. وهو رغم أنه قرأ أورويسوس  
بعمق شديد ونقل منه الصفحات بل والفصول وأشار إليه فى مواضع ومواضع ،  
وقف منه وقفة مفكرى الريسانس الذين ناصرُوا الفكرة القومية على حساب  
التيوقراطية أو الحكومة الدينية .

وإذا كان توافقاً فى الآراء ما قاله مارسيلوى بادوا مؤلف « حامي السلام »  
فى ١٣٢٤ من أن الدولة كائن عضوى كجسم الانسان . له من الأعضاء والوظائف  
ما لجسم الانسان من أعضاء ووظائف ، وما قاله ابن خلدون من أن الدولة كائن  
عضوى يمرى عليها ما يمرى على الكائنات العضوية من قوانين الحياة . فعلى  
تنمو فى شبابها وتنضج فى رجولتها وتهرم فى شيخوختها ثم تموت ويعقبها ما هو  
أقل منها عقلا ومدنية وأكثر منها فتوة وشراسة ، إذا كان هذا مجرد توافق فى  
الأفكار فلنكتف بهذا القدر ولنقل إنه مجرد توافق فى الأفكار . ولو كان  
ابن خلدون مديناً لمارسيلوى بادوا بهذه الفكرة لكفاه مجداً وعظمة أنه جعل

منها نظرية كبرى تتجاوز المجتمع الواحد المحدود إلى محيط المجتمعات الإنسانية للتماقية ، وجعل منها نافذة نطل منها على الإمبراطوريات العظيمة وهي تدخل التاريخ ثم تخرج منه كأن ذلك يجرى بقدر محتوم .

وفكرة الدورات التاريخية العضوية هذه لم تلبث أن أصبحت جزءاً لا يتجزأ من الفكر الاجتماعى والتاريخى . . نجدها فى فلسفة هيرت سبنسر فى القرن التاسع عشر ونجدها فى فلسفة شبنلجر صاحب كتاب « انهيار الغرب » كما نجدها فى موقف العلامة توينبى من التاريخ . ومهما قيل فى شدة اختلافهم فلا شك أن الأصل فى نظريتهم واحدة وهو فكرة الكون والفساد .

هذا إذن هو الجديد فى ابن خلدون ، أو هذا إذن هو بعض الجديد . الدول أحياء وتماقبها كتماقب الأجيال فى الأحياء ، الحى يحمل فى أحشائه جرثومة فئانه ، كذلك الحضارة تحمل فى أحشائها جرثومة فئانها . إنهيار الحضارات لا يرد إلى غيبيات إلهية أو قصاص إلهى جزاء على الابتعاد عن روح الدين كما قالت المصور الوسطى أخذاً عن أوغسطين وأوريسوس ولكن يرد إلى دورة طبيعية كدورة الحيوان والنبات بفساد القومية وانتشار المدنية . . الجامعة الدنية أو الوحدة المذهبية وحدها غير كافية لإقامة الدولة كما كانت المصور الوسطى تتصور ، ما لم تؤيدها الجامعة القومية .



ابن خلدون،  
والفكر البرجوازي



أما وقد بينا أن الفكر الاجتماعى والتاريخى والسياسى فى المصور الوسطى الأوربية كان يتركز على فكرة القديس أو غسطين بأن الله هو مؤسس المجتمع المدنى ، فمدينة الله إذن ينبغى أن تحكمها حكومة دينية بشرائع الدين . أما وقد رأينا أن « حكومة الله » هذه كما كانوا يسمونها أو « الثيوقراطية » بلفظة المفكرين السياسيين قد قامت على أساس أن القانون إلهى وأن الحق إلهى ، فقد بينا فى الوقت نفسه كيف أن ابن خلدون للمفكر ثار مع التأثيرين فى نهاية المصور الوسطى ومنذ أوائل الرينسانس حين ذهب إلى أن الطبيعة هى مؤسسة المجتمع المدنى ، وحين قال بأن القانون طبيعى وبأن الحق طبيعى .

وبهذا يكون مقام ابن خلدون فى تراث الفكر الإنسانى بين طبقات الفلاسفة الذين اصطالحنا على تسميتهم بفلاسفة البورجوازية . بل يكون ابن خلدون قمة من قمم الفكر البرجوازى الثورى الذى تصدى للاقطاع فهمه ، وتصدى لحق للواك الإلهى فهمه ، وأنشأ ما يسمى بنظرية القانون الطبيعى وبنظرية الحق الطبيعى لينقض نظرية القانون الإلهى ونظرية الحق الإلهى .

وهذا ما يجعل من أوجب الواجب علينا أن نمد ابن خلدون جزءا لا يتجزأ من حركة « الهيومانزم » أو « المذهب الإنسانى » الذى انتشر فى عصر النهضة . وهى فى صميمها حركة الفكر البرجوازى التأثير التى نسفت المجتمع الإقطاعى فى العصر الوسيط .

أنظر إليه وهو يتحدث عن منشأ البداوة والحضارة فى أكثر من فصل من « المقدمة » ويثبت لنا « أن أجيال البدو والحضر طبيعية » كما يقول . وهى عندم طبيعية لأنها تنقسم عنده بحسب وسائل الإنتاج . فهو يقول :

« اعلم ان اختلاف الأجيال في أحوالهم إنما هو باختلاف تحملهم من المعاش . فإن اجتماعهم إنما هو للتعاون على تحصيله وابتداء به بما هو ضرورى منه ونشط قبل الحاجة والكمالى . »

ومعنى هذا الكلام الخطير هو أن « المجتمع » إنما ظهر نتيجة لرغبة الناس في التعاون على مختلف وجوه المعاش . يبدأون بالضرورى منها ثم يتقدمون إلى الكمالى . أما البدو فمعاونهم قاصر على المقدار الذى يحفظ للانسان حياته كالزراعة الساذجة والرعى « فكان اختصاص هؤلاء بالبدو أسراً ضروريا لهم وكان حينئذ اجتماعهم وتعاونهم في حاجاتهم ومعاشهم وعمرانهم من القوت والكن والدفاع إنما هو بالمقدار الذى يحفظ الحياة . ويحصل بلمنة العيش من غير مزيد عليه للعجز عما وراء ذلك » أما إذا تعاون الناس في « تحصيل ما فوق الحاجة » « وتعاونوا في الزائد على الضرورة » من مأكل ومشرب وملبس ومسكن فظهرت بينهم الصناعة والتجارة والعلوم والآداب إلخ . فقد خرجوا إذن من مجتمع الفطرة أو البداوة إلى مجتمع الحضارة أو المجتمع المدنى . وهذا عند ابن خلدون يثبت « أن أجيال البدو والحضر طبعية لا بد منها كما قلناه . »

ولقد يبدو أن هذه كلها بديهيات لاحتياج إلى مفكر عظيم مثل ابن خلدون لشرحها لنا . ولكنها في أوانع أعمق مدلولاً مما يبدو في ظاهر الأمر لأنها بمثابة حجر الزاوية في نظرية العقد الاجتماعى التى بشر بها الفكر البرجوازى الثورى فيما بعد تبشيراً كان له دوى في كل البلاد ، وكان له الأثر الأكبر في تشكيل خلسفات السياسة والحكم بل الأثر الأكبر في تنظيم المجتمعات الإنسانية وأصول الحكم في مختلف أرجاء العالم على أساس نظرية العقد الاجتماعى .

فلا فراض الأول الذى تقوم عليه نظرية العقد الاجتماعى هو أن الإنسان

فيس كائنات اجتماعيا بموجب الحق الإلهي. ولكن بالاتفاق مع إخوته في الإنسانية على أن يتعاونوا فيما فيه خيرهم جميعا كما قال ابن خلدون .

وإذا شئت مزيداً من التحديد فإن خلدون لا يتحدث عن «الضرورة» إلا في حدود البداوة . أما المجتمع المدني فلا ضرورة فيه وإنما فيه تعاون على استحداث المدنية فحسب . فهو تعاقد اجتماعي أساسه الرغبة في تعميق معنى الحضارة . وهذه الفكرة أصيلة في الفكر البرجوازي لأنها تتميز عن الفكرة الإقطاعية وعن الفكرة الاشتراكية الماركسية في تفسير نشأة الحياة الاجتماعية .

أما الفكرة الإقطاعية فقد أسلفنا أنها تفسر المجتمع بأنه جامعة روحية أولاً وقبل كل شيء تقوم بين البشر أو بين المؤمنين بموجب القانون الإلهي أو الشريعة الإلهية التي تنفذ إلى أصغر صغير في المجتمع من خلال رأس المجتمع لدى يحكم بالحق الإلهي مطبقا القانون الإلهي . وأما الفكرة الاشتراكية الماركسية فهي تنقض فكرة العقد الاجتماعي باعتبار أن التعاقد فيه معنى التراضي من ناحية ، وباعتبار أن التعاقد فيه معنى الاستقلال الفردي السابق على الاجتماع .

والفكرة الاشتراكية الماركسية تنادى بأن الوجود الاجتماعي سابق على الوجود الفردي وليس لاحقا له مستشهدة دائماً بأن الطبيعة لا تعرف حبة الرمل ولا ورقة الشجر ولا قطرة الماء . ولكن تعرف رمال الصحراء وأشجار الغابات ومياه المحيطات . وبأن الطبيعة ليست فيها نحلة واحدة ولا نملة واحدة ولا شاة واحدة وإنما فيها من كل نوع أسرابا وقطمانا .

وهي تخرج من هذا كله بأن الوجود الفردي هو المتأخر وبأن الإنسان لا يدخل في حياة اجتماعية لأنه موجود فيها أصلا وبالتالي فكل ما يوضع من نظم وقوانين للمجتمعات يجب أن تكون غايته الجماعه قبل أن تكون غايته الفرد .

ولاشك أن ابن خلدون قد أخذ بالرأى الشائع على كل لسان بأن « الإنسان

مدنى بالطبع» وبأن الإنسان حيوان اجتماعى وهو من صميم أفكار أرسطو ولكنه مثل أرسطو لم يذهب فى فهم الاجتماع الطبيعى إلى درجة التجميد الإنسانى الذى يجعل الوجود الاجتماعى غيبية من الغيبيات ، بل حدد لقيام المجتمع هدفا كما حدد لقيام الدولة هدفا كأرسطو فى كتاب «السياسة» وهو اشتراك الناس فى «تحقيق الخير» «واشتراك الناس فى تحقيق الخير الأعلى» على التوالى. فأدخل مقدمات فكرة العقد الاجتماعى فى علمى الاجتماع والسياسة .

أما أزابن خلدون قرأ أرسطو فهذا مالا يمكن أن يقوم فيه جدال لأنه يعرض فلسفته فى عدة مواضع ويتعرض لها .

وإذا كان قد رفض بعض نظريات أرسطو ، أو وقف منها موقف الناقد فهذا لا يمنع أنه قرأ كتاب أرسطو «الكون والفساد» وتأثر به بل وطبقه وجعل منه نظرية اجتماعية كبرى تقيس دورة الحضارات بدورة الأحياء . فابن خلدون كتب فى المقدمة :

«إعلم أن العالم المنصرى بما فيه كائن فاسد ، لا من ذواته ولا من أحواله ، فالمكونات من المعدن والنبات وجميع الحيوانات ، الإنسان وغيره ، كائنة فاسدة بالمعانة ، وكذلك ما يعرض لها من الأحوال .. الصنائع وأمثالها الخ .»

حين كتب ابن خلدون هذا لم يكتف بأن عامل الإنسان معاملة الحيوان من حيث تبويبه بين كائنات الخليقة ، الحيوان الناطق طبقا لما يقول أرسطو ، ولكنه أخذ بنظرية أرسطو فى الكون والفساد وتجاوزها فيها بأن طبقها على مدار الحضارات الإنسانية كلها وتتبع الكون والفساد فى عامة إمبراطوريات التاريخ كذلك ليس من شك فى أن ابن خلدون قرأ «السياسة» لأرسطو فهو ينتقد أو ينتقد نسخة فاسدة منه كانت شائعة فى أيامه بين المثقفين وهو يحللها فى «المقدمة» . كذلك ليس من شك فى أنه قرأ «الأورجانون» وهو «منطق» أرسطو لأنه يحللها أيضا فى «المقدمة» .

من أجل هذا نستطيع أن نقول أن ابن خلدون رغم اطلاعه على التراث القديم وعلى تراث معاصريه العربي منه وغير العربي في مشرق الأرض ومغربها لم يفقد أبداً شخصيته المستقلة التي جعلته يتمثل كل هذا التراث ويبتكر في أسس الاجتماع وفي فلسفة التاريخ خطير النظريات التي جعلت منه قطبا من أقطاب الفكر الاجتماعي والسياسي معاصراً لمصر النهضة الأوربية وركنا ركينا من أركان الفكر البوجوازي الناصر الذي كان يومئذ مرحلة جارية من مراحل القضاء على الإقطاع وعلى نظرية الحق الإلهي في أوروبا . ولا يسعنا إلا أن نقول إن فلسفة ابن خلدون كانت كفيلة بأن تطلق في العالم العربي شرارة البعث العلمي فتضار البلاد العربية بلاد أوروبا في نهضتها الحديثة وتثور مثل نورتها على الإقطاع وعلى نظرية الحق الإلهي المتمثلة في الثيوقراطية ، لولا أن العالم العربي ابتلى من بعده قرونا طويلة بالامبراطورية التركية العثمانية التي قضت على روح القومية فيه ووحدته على طريقة العصور الوسطى في ظل جامعة دينية روحية خاضعة للخليفة العثماني في استانبول .

ومن الناس من يربط نظرية ابن خلدون في ظهور المجتمع وفي تناقض الدول بنظرية للمادية التاريخية أو نظرية الجبر التاريخي التي تستند عليها الفلسفة الاشتراكية الماركسية لجرد قوله أن تطور وسائل الإنتاج تحدد تطور المجتمعات من البداوة إلى الحضارة وبالعكس ، ومن الناس من ينسب إلى ابن خلدون النظرة المادية الجدلية إلى التلويح لجرد أنه قال أن لكل دولة بداية وقمة ونهاية . فإن كان الأمر كذلك فقد وجب أن نربط أرسطو أيضاً بنظرية الحتمية التاريخية وبنظرية المادية الجدلية لأنه قال إن لكل شيء بداية ووسطا ونهاية ولأنه شرح شرحاً تفصيلياً فكرة الكون والفساد .

والحقيقة التي لا ريب فيها هي أن ابن خلدون كان أبعد ما يكون عن

الفكرة الاشتراكية كما ذهب البعض ، ماركسية كانت أو ديمقراطية أو فاشية ، وأنه كان جزءاً لا يتجزأ من فكر الطبقة المتوسطة أو الفكر البرجوازي الثورى الذى دك معادل الإقطاع فى نهاية المصور الوسطى وفى أوائل الرينسانس .

فنظريته فى تعاقب الدول والحضارات بفعل قانون الكون والفساد ليست نظرية مادية فى شىء بل نظرية بيولوجية صميعة أى نظرية حيوية عضوية بلغت قممها حين بلغ الفكر الاجتماعى البرجوازي قمته فى فلسفة هـ رت سبنسر فى القرن التاسع عشر ، وهو الذى ربط بين حياة المجتمع وحياة الكائن المصوى فى نظرية شاملة ربطا عرضه لمدح الكثيرين ولنقد الكثيرين .

بل هى نظرية غير مادية لسبب بسيط هو أنها تجعل الإنسان مذمىء حضارته وتجعل الإنسان فاعلا فى الطبيعة لأمفعولا فيه من الطبيعة إلا فى حدود البيئة الصارمة التى لاسلطان له عليها كالأتربة وللناخ الخ . . وإلا فى حدود تلك الدورة الأبدية دورة الكون والنضوج والفساد . أما علاقة الإنسان بوسائل إنتاجه فابن خلدون يمد أنها من عمل الإنسان الذى يبنى حضارته بيديه ولا يذكر لنا شيئاً عن أثرها فيه إلا أنها تقسده وتمشى بالنفل فى كيانه بما تعلمه إياه من بذخ وترف وإخلاد إلى الدعة والمائة بما يفقده الفضائل الفطرية كالشجاعة والقدرة على الكفاح وما يحمله هدفا سهلا لكل مجتمع فتى ناشئ مسلحته الفطرة بالبربرية اللازمة للسطو والعدوان . وهذا الإيمان بالإنسان والتبشير بأن الإنسان باني حضارته وأجماده هو ما اصطلاح مؤرخو الفكر على تسميته بالميومازم أو المذهب الانسانى وهو أول قذيفة نصف بها الفكر البرجوازي الثورى مجتمع الإقطاع وفكرة القانون الإلهى التى حكم بها الإقطاع جامعة المؤمنين فى المصور الوسطى .

وإصرار ابن خلدون على الحق الطبيعى والقانون الطبيعى بتجلى فى عامة



ما كتب عن نظرية الدولة . فهو يقول في « حقيقة الملك وأصنافه » من المقدمة « الملك منصب طبيعي للإنسان لأننا قدينا أن البشر لا يمكن حياتهم ووجودهم إلا باجتماعهم وتعاونهم على تحصيل قوتهم وضرورياتهم وإذا اجتمعوا دعت الضرورة إلى المعاملة واقتضاء الحاجات . . ومد كل واحد منهم يديه إلى حاجته يأخذها من صاحبه ، لما في الطبيعة الحيوانية من الظلم والعدوان بعضهم على بعض ويمنه الآخر عنها بمقتضى الغضب والأنفة ومقتضى القوة البشرية في ذلك ويقع التنازع المفضى الى المقاتلة .. فاستحال بقاؤهم فوضى دون حاكم يزع بعضهم عن بعض .. واحتاجوا من أجل ذلك ذلك إلى الوازع وهو الحكم عليهم وهو بمقتضى الطبيعة البشرية الملك القاهر المتحكم .. ولا بد له في ذلك من العصبية » من هذا نرى أن ابن خلدون يعتقد أن الدولة والحكومة والملكية تنشأ كلها بنشأة المجتمع وأنها تنشأ بموجب القانون الطبيعي وبموجب الحق الطبيعي ، وأنها نظام زمني لاروحي في جوهره لأنه يقوم على العصبية ، وظيفته الأولى حفظ الأمن في المجتمع في الداخل والخارج .

وابن خلدون يصر على أن الملك أو صاحب الدولة لا يكون ملكاً حقيقياً إلا إذا تمتع بسلطان السيادة كما تقول نحن اليوم بحيث « لا نكون فوق يده يد قاهرة » ويقف ابن خلدون موقفاً واضحاً من السلطة الدينية كما هي متمثلة في الخلافة ومن السلطة الزمنية كما هي متمثلة في الدولة ، فيقول إن تحول الخلافة إلى الملك ، أو الجامعة الروحية إلى دولة زمنية ، أمر طبيعي ولا غبار عليه ، بل أمر ضروري لصيانة المجتمع من الفوضى . وهو يحدد الفرق بين نوعين من « القهر » في حياة الإنسان أما السلطة الدينية فتتمثل في القهر من الداخل بقوانين الدين أو الأخلاق أو بقوة « البوحي » كما تقول نحن اليوم فالذين عند ابن خلدون كما هو عنده بزمن بعده .. قوة بوليسية في نفس الإنسان

تقيم النظام في المجتمع وتقيه من الفوضى أما السلطة الزمنية المتمثلة في الدولة فهي تتجلى في القهر من الخارج بمختلف وسائل القمع التي تملكها الدولة ودور قوة القوميسار كما تقول نحن اليوم .

ويستقيم ابن خلدون تحول الحكومة الدينية في الإسلام إلى دولة زمنية ويرى فيه تحولاً طبيعياً بل وضرورياً .. فهو يقول :

فقد تبين لك كيف انقلبت الخلافة إلى الملك ، وأن الأمر كان في أوله خلافة ، ووازع كل أحد فيها من نفسه وهو الدين وكانوا يؤثرونه على أمور دنياهم وإن أنضت إلى هلاكهم وحدهم دون الكافة فهذا عثمان لما حصر في الدار فأبى ومنع من سل السيوف بين المسلمين مخافة الفرقة فقد رأيت كيف صار الأمر إلى الملك . وبقيت معاني الخلافة من تحرى الدين ومذاهبه . والجرى على منهاج الحق ، ولم يظهر التغير إلا في الوازع الذي كان ديناً ثم انقلب عصبية وسيفاً ، وهكذا كان الأمر لمهدمعاوية ومروان وابنه عبد الملك . والصدر الأول من خلفاء بني العباس إلى الرشيد وبعض ولده ، ثم ذهبت معاني الخلافة ولم يبق إلا اسمها وصار الأمر ملكاً بحتاً وجرت طبيعة التغلب إلى غايتها ، واستعملت في أغراضها من القهر والتغلب في الشهوات والملاذ .

فقد تبين أن الخلافة قد وجدت بدون الملك أولاً ، ثم التقت معانيهما واختلطت ، ثم انفرد الملك حيث افتترقت عصبية من عصبية الخلافة والله مقدر الليل والنهار وهو الواحد القهار .

ولقد يخيل لقارئ ابن خلدون أنه أسف على تحول الحكومة الدينية إلى دولة صريحة ، ولكنه في الحقيقة يرى هذا تطوراً طبيعياً بل وضرورياً بل ولا بد منه لنشر الإسلام بقوة القومية والعصبية باعتبار أن الوازع الداخلي وحده غير كاف ، فإليك عنده ليس فساداً إلا إذا استخدم في سبيل الباطل :

«وكذا الملك لماذمه الشارع لم يذم منه الغلبة بالحق وقهر الكافة على الدين ،  
ومراعاة المصالح ، وإنما ذمه لما فيه من التغلب بالباطل وتصريف الآدميين طوع  
والأغراض والشهوات .

أما إذا كانت العصبية في الحق وإقامة أمر الله مطلوب ، ولو بطل لبطلت  
الشرائع إذ لا يتم قوامها إلا بالعصبية كما قلناه من قبل .»

من أجل هذا وقف ابن خلدون في جانب الفكرة القومية والسلطان  
الزمني باعتبار أنها الأداة الضرورية لنشر كل ديانة أو فلسفة اجتماعية وأوضح  
هذا في قوله « اعلم أن الملك غاية طبيعية للعصبية وليس وقوعه عنها باختيار .  
إنما هو بضرورة الوجود وترتيبه كما قلناه من قبل ، وأن الشرائع والديانات  
موكل أمر يحمل عليه الجمهور فلا بد فيه من العصبية ، إذ المطالبة لآلئهم إلا بها كما  
قدمناه ، فالعصبية ضرورية للملة ووجودها يتم أمر الله منها .»

من أجل هذا نقول أن ابن خلدون رسول من رسول القومية ظهر في عصر  
تسكون الفكرة القومية في مغرب الأرض ومشرقها وهو عصر النهضة ، ومن  
أجل هذا نقول أن ابن خلدون مفكر ، آمن بالإنسان وحضارته وعلومه وآدابه  
وأعجابه ظهر في عصر الهيوما نزم أو المذهب الإنساني ، من أجل هذا نقول أن  
ابن خلدون كان ابنا شرعيا لحركة الرينسانس حين أعلن أن الدولة القومية بمنها  
الزمني الحديث خطوة متقدمة على الخلافة والبابوية والحكومة الدينية عامة ، وقد  
كانت فلسفته خليقة بأن تجدد العالم العربي وتبعث فيه نهضته الأولى فيأشى  
النهضة الأوروبية خطوة بخطوة لولا أن الترك العثمانيين عادوا به التهمى بما أقاموه  
من حكومة ثيوقراطية تحكمه بالخلافة من استانبول .

ومن أجل هذا أن نقول أن ابن خلدون مؤسس من مؤسسى الفكر  
للبرجوازي .. بل للبرجوازي الليبرالى على وجه التحديد ، فهو يتعرض لبدأ رأسمالية

الدولة وينتفض في قوة ووضوح فينبى — السلطان — عن الاشتغال باستثمار الأموال لزيادة إيرادات الدولة ، لأن « التجارة من السلطان مضره بالرعايا مفسدة للجباية » .

فهو يلاحظ أن « الدولة إذا ضاقت جبايتها بمقدمناه من الترف وكثرة الفوائد والتنفقات وقصر الحاصل من جبايتها عن الوفاء بمحاجاتها ونفقاتها ، واحتاجت إلى مزيد المال والجباية » لجأت إلى أساليب مختلفة كفرض ضرائب جديدة أو زيادة الضرائب القائمة فعلا أو إلى تنمية مواردها باستحداث التجارة والفلاحة للسلطان « تستثمر في الحيوان والزراعة وفي البضائع وهذا عند ابن خلدون « غلط عظيم » لأن فيه كما يقول « ضاية الفلاحين والتجار » وفيه منافسة بحسبة بالرعايا وجه الإجحاف فيها أن « الرعايا متكاثرون في اليسار متقاربون فللنافسة بينهم مشروعة ومنتهجة ولكنهم يقفون عاجزين أمام الدولة » إذا راقهم السلطان في ذلك وماله أعظم كثيراً منهم . والحل عنده هو أن تتمد الدولة إلى زيادة مواردها لبالدخول في القطاع العام كما تقول نحن اليوم ولكن بالضرائب المعادلة .

وابن خلدون في كل هذا لم يكن يتحدث عن تجارب اشتراكية كان يجريها الحكام في أيامه ، وإنما كان يتحدث عن لجوء ملوك الإقطاع في زمنه إلى الدخول في القطاع العام لزيادة موارد الدولة التي يتصرفون فيها دون التزام بما ندميه الخدمات العامة نحو شعوبهم . فهو إذن كان يفاضل بين نوعين من الرأسمالية ، الرأسمالية الحرة ورأسمالية الدولة .. وهو في هذا الأمر يؤيد الرأسمالية الحرة تأييداً لاليس فيه ويمارض رأسمالية الدولة معارضة لاليس فيها .

من أجل هذا كله ينبغي أن نعتبر أن ابن خلدون جزءاً لا يتجزأ من الفكر البورجوازي الثوري أيام الرينسانس . وإذا كانت الرأسمالية الليبرالية القائمة على

حرية التجارة على الحد الأدنى من تدخل الدولة فلسفة متخلفة في عصرنا الاشتراكي حيث الملكية العامة ملكية لجاهير الشعب للطبقة الحاكمة فقد كانت هذه الفلسفة ذاتها فلسفة تقدمية بل وفلسفة ثورية في عصر الرينسانس ... أيام كانت الطبقة المتوسطة تقاوم الإقطاع وأمرائه ونبلاءه وملوكه وسلاطينه ، ممن ضاقت بهم إقطاعية الدولة فذهبوا يجربون رأسمالية الدولة .



أحمد لطفى السيد





سماه الجيل للماضى أستاذ الجيل ، لأنه كان أستاذ ذلك الجيل ومعلمه ومعلمه .  
كما كان رفاة الطهطاوى أستاذ الجيل المشابه فى القرن التاسع عشر ومعلمه ومعلمه .  
ثم لازمته هذه الصفة أو هذا اللقب رغم تعاقب الأجيال ملازمة « الخاصة »  
كما يقول المناطقة . لقد مات أستاذ الجيل . وقد كان ينبغي أن يقولوا لقد مات أستاذ  
الأجيال لطفى السيد مثل رفاة الطهطاوى ثم قاسم أمين لم يؤثر فى جيل واحد  
وإنما أثر فى أجيال متعاقبة .

ومع ذلك فإن أنت سألت هذا السؤال ... من ذا الذى يقرأ الآن لطفى السيد؟  
جاءك الجواب واضحا وصرىحا : قليلون . ولست أقصد من ذا الذى يقرأ ترجمة  
لطفى السيد لكتب أرسطو فى « الكون والفساد » وفى علم « الأخلاق » وفى علم  
« السياسة » . فلا شك أن لهذه الكتب قراء عديدين ولكنهم قراء أرسطو أكثر  
منهم قراء لطفى السيد ومن هنا كان غريبا أن هذا الفكر الكبير الذى انفق الكل  
على تلقيه بأستاذ الجيل لا يقرؤه الآن إلا الأقلون ، ومع ذلك نصر كل هذا الإصرار  
على تلقيه بأستاذ الجيل أو أستاذ الأجيال لعلنا أن فكر لطفى السيد وفلسفته قد عاشا  
فى تلاميذه وتلاميذ تلاميذه بل وقد أثرا فى توجيه فكر البلاد وعقائدها الأساسية  
فى فترة من أخطر فترات تكوينها الفكرى والعقائدى وهى الفترة الواقعة بين وفاة  
مصطفى كامل وقيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، رغم عزلة هذا الفكر الكبير  
عن ذلك التيار المرم طوال هذه الفترة ، أو على الأصح منذ أن نجحت أفكاره  
وفلسفته وتحولت إلى تيار عرم فى ثورة ١٩١٩ . كل هذا لأننا نعرف أن لطفى  
السيد كان ، أكثر من أى مفكر آخر ، منذ رفاة الطهطاوى وقاسم أمين  
أخصب « خميرة » فى عجيبة مصر ما قبل الثورة بخيرها وشرها . فدراسة فكر  
لطفى السيد وفلسفته إذن مقدمة لازمة لدراسة تاريخ مصر المنتهى فى ٢٣ يوليو  
١٩٥٢ . ونحن وإن كنا اليوم نتكلم لغة غير لغته ولغة جيله ، بل ونتكلم لغة متنافية  
لغته ولغة جيله ، ونحن وإن كنا نقابل اليوم بالرفض الأعظم كثيرا من المسلمات

الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي كان يؤمن بها لطفى السيد وتلاميذته وتلامذته بل ويؤمن بها المجتمع الذي عاصره طوال حياته المديدة قبل الثورة ، الا أننا لا نزال نلتقي به في بعض ما آمن به ودعا إليه ، ولا يسعنا إلا أن نعهده ونعد جيله في وجههما الإيجابي مرحلة لازمة وخصبة مثمرة من نضالنا الشعبي والفكري معاً ، وجزءاً لا يتجزأ من تراثنا العظيم المهادف نحو حياة أفضل ، ومن هنا يتحتم علينا دراسة فلسفة لطفى السيد وجهاده السياسي والاجتماعي لنعرف كيف تطورنا وماذا أخذنا عنه وماذا رفضنا كمقدمة لازمة لا لكشف النفس وكمسئولية واجبة أمام التاريخ .

ومع ذلك فإن أنت أردت أن تقرأ لطفى لسيد لم تعرف أين تقرأه ولا كيف تقرأه إلا إذا كنت من الصابرين وقببت عن كتاباته في جريدة « الجريدة » التي كان يصدرها قبيل الحرب العالمية الأولى بين ١٩٠٨ و ١٩١٣ أو كنت من المخطوطين وقمت في يدك « منتخبات » من أدبه في جزئين نشر أولهما الأستاذ أحمد الصاوي محمد عام ١٩٣٧ ونشرت ثانيهما مجلة « المقتطف » عام ١٩٤٥ ، واندثر الآن مع ما اندثر من صحائف الماضي . ومن أجل هذا كان من واجبن أن نحض كل متقف على قراءة لطفى السيد ، وأن نحض الناشئين على نشر تراثه ، ولا سيما لأن كتابات لطفى السيد نموذج فريد لا شبه له في لغتنا منذ « تحليل الإبريز » و « مناهج الألياب » لرفاعة الطهطاوي ، لفلسفة كاملة متكاملة لا مجرد انجاء عام أو تأملات عميقة في المجتمع والحياة ، وهي فلسفة كاملة متكاملة لها أركان نظرية يشرحها صاحبها ويدافع عنها ، ولها تطبيقات عملية ينادي بها صاحبها ويدعو لها .

وقد انقضت فلسفة لطفى السيد وجيله منذ ثورة ٢٣ يوليو لأنها تنتمي إلى عصر غير هذا العصر الذي تمش فيه ولأنها عجزت عن معالجة مشكلات المجتمع

الجديد وهي لم تنقُض في بلادنا وحدها ولكنها انقرضت كذلك في أكثر بلاد العالم لنفس هذه الأسباب ومع ذلك فقد كانت تلك الفلسفة في زمانها عظيمة ومجيدة بل كانت في زمانها أعظم فلسفة وأعجدها لأنها كانت فلسفة تقدمية تدفع بالمجتمعات إلى الأمام ، حتى استنفدت أغراضها وكثفت شيخوختها ما بداخلها من متناقضات لا سبيل إلى حلها أو التوفيق بينها . فحق عليها ما يحق على كل الأحياء من دورة الكون والفساد كما كان أرسطو يقول ويقول معه لطفى السيد ولعل هذا الإيمان الأرسططاليسى بناموس الكون والفساد هو الذى جعل لطفى السيد يخس بقيام ثورة ٢٣ يوليو بالدليل للمادى على فساد النظام المرم وضرورة حلول الجديد محل القديم ، فبارك الثورة كما يبارك أب ولده رغم أنه ليس هناك من يستطيع أن يرى بوضوح أنه من آباءها الروحانيين .

هذه الفلسفة التى آمن بها لطفى السيد ودعا إليها باختصار فلسفة الديمقراطية الليبرالية كما يسميها أصحاب العلوم السياسية . وهى شئ مختلف كل الاختلاف عن هذه الديمقراطية التى نحاول الآن أن ننبذها ، ألا وهى الديمقراطية الاشتراكية وليس هذا الوصف لفلسفة لطفى السيد اجتهد من عنده ، ولكنه عين الإسم الذى اختاره لطفى السيد ليصف به معتقداته . فإذا أردنا أن نعرف حدود هذه الديمقراطية الليبرالية وجدنا أن ركنها الركين هو ما يسميه رجال الفكر السياسى والاجتماعى « الحد الأدنى من تدخل الدولة » فى كل قطاع من القطاعات . فى قطاع الإنتاج وقطاع الخدمات وفى قطاع التنظيم الاجتماعى . أما الديمقراطية الاشتراكية فهى الفلسفة التى تميز تدخل الدولة بالتأميم والتخطيط فى هذه القطاعات الثلاثة فى الحدود التى تضمن الديمقراطية بالاشتراك . ونحن نصف النظامين معا بالديمقراطية لأن الديمقراطية لا تعنى شيئاً أكثر من حكم

الشعب ، أما طريقة هذا الحكم فهذا ما يختلف فيه المذاهب . فلننظر الآن إلى طريقة لطفى السيد :

« ..إن قاعدة كل مذهب من مذاهب الحكم هي المنفعة . فكل مبدأ من المبادئ إنما يدور مع منفعة الأمة ، دور العلة من العلول .

« ولو أننا حكمنا المنفعة في اختيار المذهب الذي نراه أولى بالاتباع في تشريعنا المصري ، لما ترددنا لحظة واحدة في أن المذهب الذي تأمر المنفعة باتباعه ، هو مذهب الحرية .

« مذهب الحرية ، أو مذهب الحريين يقضى في أصله بأن لايسمح للمجموع في البلاد الحرة أو للحكومة في بلاد مصر أن تضحي حرية الأفراد ومنافعهم لحرية المجموع أو للحكومة في التصرف وفي الشئون العامة . هذا المذهب ، يقضى في أصل وضعه بأن لا يكون للحكومة سلطان إلا على ما ولتها الضرورة إياه وهو ثلاث ولايات ولاية البوليس ، ولاية القضاء ، وولاية الدفاع عن الوطن . وفيما عدا ذلك من المرافق والمنافع ، فالولاية فيه للأفراد والمجاميع الحرة .

« الحكومة بأصل نظامها ، مهما كان شكلها ، ليس لوجودها علة إلا الضرورة فيجب أن يقف سلطانها داخل حدود الضرورة ولا يتمددها إلى غيره من سلطة الأفراد في دائرة أعمالهم . لأن كل حق تضيقه الحكومة إلى ذاتها ، إنما تأخذه من حقوق الأفراد . وكل سلطة تسندها إليها ضغط على حرية الأفراد » .

( الجريدة : « الحرية ومذاهب الحكم » عدد ٢٠ ديسمبر ١٩١٢ ) .

كل هذا الكلام ليس فيه شيء من توليد لطفى السيد بصفة خاصة فكل من درس المذاهب الفلسفية والاجتماعية يعرف أن هذه القضايا الأوتية في فلسفة بنتام وجيمس مل وجون سقيورات .ل وأشياهم من أنصار مذهب المنفعة ، وأن هذه هي الدعائم الأساسية التي يقوم عليها مذهب حرية التجارة وحرية التداول

في الاقتصاد مذهب « دعه يعمل » و « دعه يمر » . ونحن اليوم ندعو إلى شيء مختلف عن هذا كل الاختلاف ، فلا نطلب أن يتقلص سلطان الدولة كل هذا التقلص بل نطلب أن تضطلع الدولة بكل مسؤولية عن إزالة تناقضات الحياة الاجتماعية والاقتصادية ، ونحن نرفض أن نترك الفردية تعربد باسم الحرية فنفسى باستغلال الإنسان للإنسان ونفضى إلى استرقاق الجماهير - العزلاء بسطوة الأفراد الأقوياء ، بل نقدم مصلحة المجموع على مصلحة الفرد إذا تعارضا وننتظر من الدولة أن تتدخل في قطاعات الإنتاج والخدمات والتنظيم الاجتماعي لصيانة حقوق الجماعة إذا ظهر في نشاط الأفراد ما يوحى باغتتيال هذه الحقوق .

فإذا كانت هذه الفلسفة الليبرالية تبدو لنا اليوم قوة تخلفية فلا ينبغي أن ننسى أنها كانت في عصرها قوة تقدمية كبرى . كانت قوة تقدمية كبرى في عصرها لأن مختلف أجهزة الدولة بما فيها « الحكومة » كانت في يد طبقة رجعية من الأرستقراطية أكثرها تركي وأقلها من المستركين . وبالتالي فاستشرأ سلطان هذه الدولة الأرستقراطية التكوينية لم يكن له من نتائج إلا تسخير أجهزة الدولة لخدمة مصالح هذه القلة الأرستقراطية ورعاية أهدافها وتدعيم استقرارها وشل كل حركة فيما دونها من طبقات ، سواء الطبقات الوسطى أو الطبقات الشعبية . فلهذه الفلسفة الليبرالية إذن كانت في عصرها دعوة تحرير شعبى من ربة سلطان تركيا أو ملك بريطانيا وخديوى مصر أو ملكها وحاشيتها المترفة المتصرفة في كل أمر من الأمور . وهذه الدعوة الليبرالية إذن كانت في عصرها جزءاً لا يتجزأ من الكفاح الدستورى العظيم الذى قام به الشعب المصرى ضد الحكم المطلق ليقيد بالدستور وكيل الباب العالى أو نائب ملك الإنجليز وبعاطته ، ذلك الكفاح الذى تبلور في ثورة ١٩١٩ وما بعدها حول مبدأ واحد هو إن كل كفاح وطنى غير مرتبط بالكفاح الدستورى لتقييد الملكية المطلقة أداة الاستعمار الراضية أو

السكرانة، كفاح عقيم ، وكل كفاح دستوري غير مرتبط بالكفاح الوطني لطرد المستعمر وهو أقوى دعامة للأستقراطية هو أيضاً كفاح عقيم .

وليدعم لطفى السيد رأيه في ضرورة رفع يد الدولة عن التدخل في كل ما يمكن للأفراد أن يقوموا به من أعمال نراه يقول :

« إن الحس قد أثبت بالأثلة اليومية ، أن الحكومة في كل أمة ، ماوليت عملا خارجا عن دائر الولايات الثلاثة التي ذكرناها إلا أساءت فيه تصرفا ، وفشلت نتيجة . وعندنا في مصر نصبت الحكومة نفسها مزارعا كبيرا فوضعت يديها على الأرض وتصدت لاستغلالها ، وجاءت لنا بالبدور والماشية وآلات الزراعة لنزرع على حسابها مراعين فقشلت في مقصدها وساءت زراعتها ، ولم تؤت منها الأرض من أكلها شيئا مذكورا » .

وهذه التجربة التي أشار إليها لطفى السيد ليست إلا تجربة اضطلعت بها الحكومة في عهد الخديو عباس حلمي لاستصلاح الأراضي البور التابعة لمصلحة الدومين أو الأملاك الأميرية . فلما فشلت لجأت إلى الاقتصاد الحرفي عملية الاستصلاح للأفراد . ثم هو يعلق على هذا بقوله :

« هب أن حكومة الاشتراكية أو الحكومة التي تتدخل في غير الولايات الثلاث التي ذكرناها ، حكومة نافعة ومفيدة في البلاد الديمقراطية ، أي البلاد المحكومة بسلطة الأمة ، فهل تكون مداخلة الحكومة في غير مالها من الحدود المفيدة في مصر ؟

« البداهة تشهد بأننا لا مصلحة لنا في أن نأخذ حق الفرد لنعطيه للحكومة ، التي ليس لنا من أمرها نصيب ، وليس لنا عليها أي إبطار » .

يوضح من هذا الكلام شيثان : أولها أن لطفى السيد رغم إعائه بالليبرالية كان من الممكن أن يقبل فكرة تدخل الدولة في دولة نظاما ديمقراطى وأموورها

بيد شعبها . وثانيها أن لطفى السيد كان يهتم بنظام الحكم في عهد الخديو عباس حلمى اتهاهما صريحا بأنه نظام دكتاتورى قائم على الحكم المطلق الذى لارقابة فيه للشعب على حكومته . أقول كان من الممكن لأن لطفى السيد وقف واضح الرأى حين عرض لمشكلة الاختيار بين الأنظمة : « أما نحن فإننا نرى من بين مذاهب الحكم أن المذهب الحقيقى بالاتباع فى مصر فى الظروف التى نعيش فيها ، هو مذهب الحرية ، وإن كان فى المدنية الحديثة أقدم عهدا من مذهب الاشتراكية ، التى يختلف تطبيقها باختلاف البلاد . » أى إن الليبرالية وهى بنت القرن التاسع عشر عنده أفضل من الاشتراكية بنت القرن العشرين

والحقيقة أننا لن نستطيع أن نفهم هذا الكلام على وجهه الصحيح إلا إذا أزلنا بعض اللبس الناشئ عن استخدام لطفى السيد لكلمة « الاشتراكية » . فنحن اليوم بعد سنوات طويلة بالتجارب الشيوعية والاشتراكية والفاشية والشمولية والمختلطة والمطعمة فى بلاد العالم المختلفة ودراسة نتائجها قد تعلمنا ألا نصف كل اتجاه نحو الملكية العامة بالاشتراكية وتعلمنا أن نميز بين « رأسمالية الدولة » و« الاشتراكية الأصلية » ، فلا نسمى نظاما اشتراكيا إذا اقترنت الملكية العامة فيه بالتحكم الطبقي بل نسميه اشتراكيا إذا كانت الملكية العامة فيه فى خدمة الشعب . ولكن اصطلاح « رأسمالية الدولة » لم يكن معروفا أيام أن كتب لطفى السيد هذا الكلام وإنما كانت الفكرة الاشتراكية فى أيامه مقترنة بالملكية العامة وسائل الإنتاج كبدا نظرى بلا زيادة ولا نقصان .

أما من الناحية العملية فقد كان لطفى السيد مدركا لتكوين الطبقي الرهيب فى عهد الخديو عباس حلمى ، وهذا ما حدا به إلى الإصرار على رفض تدخل الدولة فى قطاع الزراعة وفى أى قطاع من قطاعات الإنتاج والخدمات والتنظيم « فى الظروف التى نعيش فيها » أى فى ظل الحكم الارستقراطى التابع للدولة العلية .  
( ٢ - ٥ )

وإذا كان لطفى السيد لم يجد في القاموس السياحي السائد يومئذ عبارة « رأسمالية الدولة » ، فقد اهتدى إلى عبارة عبر بها عن كل ما في هذا الوضع من هضم لمصالح الشعب حين وصف هذا اللون من الملكية العامة بأنه « الاشتراكية المعكوسة » أى الملكية العامة التي لا تخدم مصلحة الشعب ، وإنما تخدم مصلحة الناكسين وهو تعبير أدنى بليغ عما نسميه اليوم رأسمالية الدولة .

وإذا كان لطفى السيد قد كتب في عدد ١٨ ديسمبر ١٩١٣ من « الجريدة » يقول مخاطباً أعضاء الجمعية التشريعية :

« نوابنا المحترمين — لن يصيبنا من إصلاح الأتليان وإقامة الجسور وحفر المصارف وإتقان الكياليات والزخارف ، لا يصيبنا من ذلك خير بمقدار ما يصيبنا ضرر الضغط على الحرية ، أو من الأناة في تحرير النفوس . خلوا عنا من النظريات السياسية . اتركونا من لألاء المذاهب الاشتراكية . فنحن أحوج إلى الحرية منا إلى أى شئ آخر » .

فهو إنما ندد بهذه الاشتراكية المعكوسة لأنه كان يرى الأتليان تستصلح والجسور تقام والمصارف تحفر لا في أراضي الفقراء ومتوسطي الحال ولكن في أراضي الإقطاعيين من باشوات وبكوات ، ورأى الأموال العامة المجموعة من جيوب الشعب دافع الضرائب تنفق في خدمة الأغنياء .

وهذا الدفاع المستميت عن الحريات الديمقراطية بمعناها الليبرالي المطلق في مجتمع إقطاعي التكوين هو الذي يجعلنا نعد لطفى السيد مفكراً تقديمياً لاشبهة في تقديمته .



الفترة المحرّجة.



أوضحت أن لطفى السيد كان أكبر فيلسوف للديمقراطية الليبرالية في بلادنا بعد نحو قرن كامل من ظهور رفاة الطمطاوى العظيم ؛ وأن عقيدة لطفى السيد السياسية والاجتماعية نبعت رأساً من فلاسفة الليبرالية في أوروبا ولا سيما جون ستيوارت مل صاحب مذهب « المنفعة » كما نبعت عقيدة رفاة الطمطاوى رأساً من فلاسفة حركة التنوير في أوروبا ولا سيما مونتسكيو وكوندورسيه وأضرابهم ممن مهدوا للثورة الفرنسية ، وحين أراد لطفى السيد أن يبشر بالفلسفة الليبرالية وكل ما ينضوي تحتها من الحريات الديمقراطية التى نادى بها أبناء الطبقة المتوسطة منذ بدء كفاحهم ضد الملكية المطلقة والإقطاع ، لقبها بفلسفة « الحريين » وهى ترجمة حرفية لمذهب حزب الأحرار أو الحزب الليبرالى الذى أسسه جلاستون وآلت إليه مقاليد السلطة فى إنجلترا منذ أن دالت دولة المحافظين ، وكانت له سطوة كبرى أيام أن لمع نجم لطفى السيد فى أفق السياسة المصرية .

وتتبع كتابات لطفى السيد فى « الجريدة » يكشف أماننا مختلف التيارات الفكرية التى ظهرت مختلف الاتجاهات السياسية والاقتصادية قبيل الحرب العالمية الأولى ويوضح لنا كيف حدث ذلك الاستقطاب الكبير فى الفكر المصرى السياسى والاجتماعى والاقتصادى ، وكيف بلغ هذا الاستقطاب درجة الحرج والتأزم بحيث أقعد التطرف كل طرف من طرفيه دوره الإيجابى فى قيادة الجماهير نحو الحركة المثمرة ، حتى اندلعت ثورة ١٩١٩ فأزالت بتيارها الشعبى العرم ذلك الاستقطاب الذى كان يشل حركة البلاد . وإذا أردنا الإجمال قلنا إن أحد هذين الاتجاهين كان يقوم على مجموعة من المسلمات الفكرية والسياسية أهمها فكرة القومية الإسلامية وما يتبعها من قبول لسيادة تركيا وممثلها خديو مصر وبلاطه من النبلاء الترك والمستتركين وما ينبع من هذه الفكرة من كفاح

صريح لا مهادنة فيه ضد الاستعمار البريطاني ورفض صريح لأية قوة أو فكرة ترمى إلى تقييد سلطة الخديو أو تفتيت الجامعة الإسلامية ، وقد كان هذا الاتجاه .  
مثلا في الحزب الوطني ولا سيما بعد وفاة مصطفى كامل ، ومن هنا قصر الحزب الوطني كفاحه على الكفاح الوطني ، ولم يلتفت إلى ضرورة الكفاح الديمقراطي .  
أما الاتجاه الآخر فكان يقوم على مجموعة من السلطات الفكرية والسياسية أهمها فكرة القومية المصرية وما يقبها من رفض لسيادة تركيا ومثلها خديو مصر وبلاطه من الترك والمستكرين ، وما ينبع من هذه الفكرة من كفاح صريح لا مهادنة فيه ضد الحكم المطلق والإقطاع ورفض صريح لأية قوة أو فكرة ترمى إلى إطلاق يد الخديو أو إدماج مصر في الامبراطورية التركية بأية صورة .  
من الصور . وقد كان هذا الاتجاه ممثلا في حزب الأمة الذي كان لطفي السيد قطبه الأول . ومن هنا قصر حزب الأمة كفاحه على الكفاح الديمقراطي ولم يلتفت إلى ضرورة الكفاح الوطني . وفي هذه المعركة الخطيرة اضطر الحزب الوطني في كفاحه ضد الاستعمار البريطاني أن يهادن الباب العالي وأن يتقاضى عن اغتيال تركيا وأدواتها لحقوق مصر والمصريين ، واضطر حزب الأمة في كفاحه ضد الاستعمار التركي أن يهادن بريطانيا وأن يتقاضى عن اغتيال بريطانيا وأدواتها لحقوق مصر والمصريين وكانت أهم الأسلحة التي استخدمها لطفي السيد ورجاله تأكيد القومية المصرية لنفس السيادة العثمانية تحت شعار « مصر للمصريين » .  
ثم تأكيد الفكرة الديمقراطية الليبرالية لنفس الحكم المطلق ودولة الإقطاع تحت شعار « الدستور » و « التنظيمات الحزبية » . خذ مثلا مقال لطفي السيد في **عدد ٢١ ديسمبر ١٩١٣** بعنوان « الأحزاب » تجد لطفي السيد يشرح لأعضاء الجمعية التشريعية أن التشريع للبلاد لا ينبغي أن يكون مرتجلا وأمن بنات أفكار الأفراد ، بل ينبغي أن يتبع خططا مدروسة نابعة من نظريات سياسية واجتماعية متميزة الأهداف والوسائل أو باختصار مانسميه اليوم « برامج » الأحزاب .

« إننا لو أردنا نوابنا على أن ينفوا عنهم فكرة الحزبية لأردناهم على أن تكون آراؤهم في تشريع بالصدفة غير مستندة إلى مذهب بعينه من مذاهب الحكم . ويترب على ذلك أن يكون تشريعتنا تشريعا ميتا لا روح فيه ولا اتصال بين أجزائه » .

وهذا ما نسميه اليوم « الارتجال » . بل أكثر من هذا ، فلفظ السيد يحض النواب على أن يجلس مؤيدوا الحكومة في اليمين وأن يجلس معارضوها في اليسار على غرار ما يفعلون في برلانات أوروبا . وهو يعلم النواب أصول الحزبية قائلا إن على كل منهم أن يستمسك برأيه الخالص داخل حزبه ، فإن جاء وقت التصويت في المجلس وجب عليه أن يتبع قيادة حزبه .

« على أن الحزب في كل مجلس يجب أن يكون له قائد يقوده و يجب على كل عضو أن يضحى دائما برأيه لرأى حزبه .. فإذا كان كل نائب يريد أن يكون هو قائد حزبه فلا حزب ولا قيادة » .

وهو يستشهد بقول مشهور لأحد الساسة الأوروبيين: « سمعت في المجلس خطابات كثيرة بعضها غير اعتقادي ولم تغير واحدة منها صوت » .

وبعد كل هذا التدريب في الفكرة البرلمانية ، يدعو أعضاء الجمعية لتشريعة إلى اعتناق « مذهب الحريين » أو الديمقراطية الليبرالية كما نقول اليوم . ونفهم من كلامه أن الحكومة كانت يومئذ تندد بفكرة الحزبية وشروطها وأهم رد يسوقه لطفى السيد في هذا الباب هو « أن الحقيقة بنت البحث والمناقشة والأخذ والرد » .

ومن أهم الأقوال التي تدلنا على حالة الرأى العام قبيل الحرب العالمية الأولى قول لطفى السيد في مقاله « حريقنا » ( عدد ١٨ ديسمبر ١٩١٣ من « الجريدة »

بعد دفاع مجيد عن فكرة الحرية بدأه بقوله : « فأى إنسان خدث في صدره نار الحرية ، وأظلمت جوانب عقله من شعاعها الساطع ، جدير بألا يعتبر إنسانا وأن تسقط عنه تكاليف الحياة » ، نراه يقول : « سيقولون تلك تعاليم أفرنجية يتخذها كتاب مصر مقلدين أسانذتهم الأوروبيين ما دفعت إليها الضرورة في مصر ، ولا اعتقدتها قلوب الكاثوليك . أما الشعب فهو ساء لاه في أمان الله » .

وواضح من هذا الكلام أن جانباً من الرأي العام في مصر كان في تلك الفترة يرى أن الأفكار الديمقراطية الليبرالية التي دعا إليها لطفى السيد وأشياؤه أفكار مستوردة من الخارج وأنها بغير جنور في مجتمعا . وأنها لا تتماشى مع معتقدات الناس أو تقاليدهم أو تراثهم الطويل . أما لطفى السيد فيرد على هذا بقوله في عدد ١٧ ديسمبر ١٩١٣ إن انتخابات الجمعية التشريعية التي جرت يومئذ دلت على نضوج الشعب « وحسن تقدير الأمة للحكم الدستوري وشوقها إليه . فإن الناخبين الذين شهدوا الانتخاب أظهروا به اهتماما لا يقل في شئ عن اهتمام الناخبين في أرقى الأمم مدنية وحكومة » . ويذكر لتدعيم رأيه أن دائرة ريفية عدد ناخبها ٦٨٨ لم يتخلف منهم إلا ١٧ ناخبا ، وأن الحاضرين كانوا يتسابقون « ويتدافعون » لأداء واجهم الوطنى ويرد في كل مقال كتبه أن علة اللال في حياتنا الاجتماعية هي تقاليد الاستبداد والقوانين المستبدة المتوارثة في بلادنا جيلا بعد جيل . والعلاج الأوحى الذى رآه لطفى السيد إسكافة اللال هو : الحريات والدستور .

وهنا من واجبا أن نسأل : هل نجح أم فشل لطفى السيد ومدرسته في هذه الدعوة المستميتة من أجل الدستور والحريات الليبرالية ؟ وما أسباب نجاحه أو فشله .

وليس من الصعب أن نرى أن لطفى السيد قد نجح وفشل في آن واحد .  
هو قد نجح إلى درجة جعلته يتوج أستاذاً للجيل الماضي ، وليس هناك ما يمنع  
أن نسميه أستاذ الأجيال المتعاقبة رغم أن أفكاره الأساسية مغايرة لأفكارنا  
الأساسية اليوم . فقد ترك في تاريخنا الفكري ترسبات لا أعتقد من اليسير  
إزالتها أو حتى تجاهلها . وقد كان من سخرية التاريخ أن نرى كل هذه  
الأفكار النضالية في سبيل الديمقراطية والحريات الليبرالية تتبلور في ثورة ١٩١٩  
ومع ذلك فقد بقي لطفى السيد وجماعته بمعزل عن تيار الحياة العامة . بل لقد  
كان ينظر إليهم ولا سيما بعد أن انضم لطفى السيد وأنصاره إلى حزب الأحرار  
الدستوريين في فترة ما بين الثورتين على أنهم القوى المحافظة عدوة التقدم في  
البلاذ ، رغم أن أفكارهم الأساسية الأولى سرعان ما أصبحت في فترة ما بين  
الثورتين كاللآء والهواء في كل شبر من أرض البلاذ .

فإن أردت أن تجد منطقاً في سخرية التاريخ هذه التي جعلت أصحاب  
الدستور والحريات الديمقراطية الليبرالية بعد ١٩١٩ في عزلة تامة عن الكفاح  
الدستوري والجهاد من أجل الحريات الديمقراطية الليبرالية ، وجدت أنه نفس  
المنطق في سخرية التاريخ من الحزب الوطني ، قبيض حزب الأمة ، تلك  
السخرية التي جعلت أصحاب الكفاح الوطني والجهاد العنيد ضد الاستعمار  
البريطاني بعد ١٩١٩ في عزلة تامة عن الكفاح الوطني والجهاد من أجل  
استخلاص البلاذ من يرائن بريطانيا رغم كل ما كانوا يلوكونه من شعارات  
متطرفة . ذلك المنطق في سخرية التاريخ بكل بساطة هو أن كلا من هذين  
النقيضين ارتكب خطأ جسيماً من تلك الأخطاء التي تقضى على الأحزاب  
والقيادات بل وتقضى على المجتمعات في المدى التاريخي وهذا الخطأ هو تجزئة  
الحرية . فالأولون لم يروا من الحرية إلا وجهاً واحداً هو التحرر الدستوري

والآخرون لم يروا من الحرية إلا وجها واحداً هو التحرر الوطني . الأولون لم يروا إلا عدواً واحداً وهو الاستعمار التركي وأدواته والآخرون لم يروا إلا عدواً واحداً وهو الاستعمار البريطاني وأدواته . أما الشعب في ١٩١٩ قد كان له رأى آخر من تجاوب معه وعبر عنه كان أهلاً لقيادته وهذا الرأى هو أن الحرية لا تتجزأ ، فإن كانت مصر للمصريين فهي إذن ليست للأتراك وللبريطانيين وإذا كان الكفاح الوطنى واجباً وجوب الجهاد فالكفاح الدستورى أيضاً واجب وجوب الجهاد . الشعب بفطرته السليمة كان يعلم أن الجهاد الوطنى والكفاح الديمقراطى اللذين كانا جناحى الحرية الحقيقية فى تلك المرحلة التاريخية الحاسمة ، وأن حرية الوطن غير ممكنة ولا نافعة إلا بحرية المواطنين وأن حرية المواطنين غير ممكنة ولا نافعة إلا بحرية الوطن . فمن آمن بهذا المبدأ وهو أن الحرية وحقوق الإنسان غير قابلة للتجزئة تسلم القيادة أما من ظل متملقاً بالنظرة الجزئية فقد أقصاه التيار العظيم عن يمين وعن شمال .

فلطفى السيد وجماعته قد فشلوا إذن لأنهم جزءاً من قضية الحرية ، لأنهم ذكروا حرية المواطنين ونسوا حرية الوطن ، وبينما تصدوا للدفاع عن حرية التعليم وحرية القضاء وحرية الصحافة وحرية الخطاب وحرية الاجتماع وعن سائر حقوق الإنسان الشخصية والمدنية ، تخلوا عن الدفاع عن الحرية الكبرى ، أم كل الحريات ، وهى حرية الوطن .

وأنت تسأل حين تقرأ لطفى السيد : وأين الإنجليز ؟ فلا تجد لهم أثراً فى أكثر ما كتب ، حتى ليخيل إليك أنك لا تعيش فى بلد كان محتلاً بحكمه . مندوب سام من قصر الدوبارة . بل أكثر من ذلك . تقرأ لطفى السيد وهو يتحدث عن حرية الصحافة ، فتراه وهو يندد بضيق صدر الحكام المصريين



تتطاول الصحافة عليهم ، ويصور الإنجليز تصوير المدافعين عن حرية الصحافة :  
الحامين لها من جهل المشرعين المصريين . فهو يقول في عدد أول يناير ١٩١٤  
من « الجريدة » :

« فإن نوابنا سألهم الله عز عليهم أن ترحم بعض الصحف الصغرى على  
حسابهم . فلم يجروا أو لم يشاءوا أن يطلبوا تنفيذ القانون العام على جرائم  
انتقذ الصحافة . ولم يريدوا أن يعرضوا أفرادهم للمرافعة أمام المحاكم : ولستم  
رأوا أن أسهل طريقة للاشتفاء من خصومهم قتل حرية الكتابة في البلاد فجاءوا  
في الجمعية العمومية يقولون أن مصر لا تستأهل الحرية الشخصية التي أنعم الله  
بها على كل مخلوقاته . قرروا ذلك فأبى اللورد كرومر أن تنفذ الحكومة  
ذلك القرار » . .

وهذه أيضا صفحة غريبة في تاريخ البلاد حيث نجد السلطة التشريعية تعتدى  
عدوانا صارخا على حرية الصحافة بإحياء قانون المطبوعات ، ونجد السلطة التنفيذية  
أوسع منها صدرا وأكثر رققا بذات الحرية . ولستكن لطفى السيد وجماعته  
أخطأوا حينما لم يتساءلوا عن مرسى صيانة المستعمر للحريات العامة وأخطأوا حين  
صوروا اللورد كرومر تصويرهم لليد المتقدمة من استبداد أبناء البلاد بعضهم البعض  
الآخر وهكذا وقعت مصر يومئذ بين حركة وطنية كان يمكن أن ينتفع منها  
الاستعمار التركي ، وحركة ديمقراطية كان يمكن أن ينتفع منها الاستعمار  
البريطاني .

أما جرثومة خطأ لطفى السيد وفشله فقد كانت كامنة في الفكرة الديمقراطية  
الليبرالية ذاتها ، أو مذهب « الحريين » نفسه من ناحية ، وفي فهم لطفى السيد  
ومدرسته لهذه الفلسفة وتطبيقاتها في مصر من ناحية أخرى . فالديمقراطية .

الليبرالية ، وهى فلسفة البورجوازية الفردية ، كما بين لطفى السيد فى مقالته مراراً ونكراراً ، فلسفة تفتت المجتمع إلى أفراد ، وتعتبر الشكل مجرد مجموع الأجزاء . وترى أن سعادة المجتمع ورفيه هى من سعادة أفرادهم ورفيهم وتؤمن بأنه لا سعادة ولا رقى للوطن إلا إذا سعد فيه الأفراد وارتقوا . ومن هنا كانت نظريتهم العامة التى لعبت دوراً هاماً فى تاريخنا السياسى ، وهى أننا مستعمرون لأننا متخلفون ، وما علينا إذا أردنا الاستقلال إلا أن نرقى بأنفسنا فرداً فرداً فترتقى بذلك الجماعة ، فإن بلغت الجماعة هذا المبلغ من الرقى فهى لن تستحق الاستقلال فحسب ولكن سوف تقدر على تحقيقه كذلك . وهذا أيضاً من آثار النظرة الجزئية للأُمور ، أو النظرة المجزئة للأُمور تلك النظرة التى ترى فقط أن الأمم تستعمر لتخلفها ويغيب عنها أن الاستعمار نفسه يسبب تخلف الأمم . وهذا تجنب سهل يسير للمأزق الذى ذكرى الذى يجعل صاحبه يختار إن كانت البيضة أصل الفرخة أو الفرخة أصل البيضة . فالنظرة المضوية للحياة لا تفرق كل هذه التفرقة بين البيضة والفرخة ، والنظرة المضوية للحياة ترى كل ما فيها يتفاعل مع كل ما فيها ، وترى أن حرية الوطن وحرية المواطنين وحرية الجماعة وحرية الفرد هى فى حقيقتها وجوه متعددة لشيء واحد معقد كل التعقيد ، ألا وهو الحرية .

ولكن التاريخ رغم سخريته من الأفراد والجماعات خليق أيضاً بأن ينصف الجماعات والأفراد . وإذا كانت للسياسة أحكام تجعل كلا يطلق فى غريمه الفكرى أشنع الأوصاف ، فيقول عن رجل : هذا « بردعة الإنجليز » ويقول عن آخر : « هذا قطب الرجعية » إلى آخر ما هناك من قامى النعوت ، فإن للتاريخ منطقاً هادئاً يحاسب الناس أهدأ حساب . فلن تستطيع حقاً أن تحكم على منطق الحزب الوطنى وعلى منطق حزب الأمة معاً إلا إذا درست محصلة القوى المادية

والفكرية الكامنة والمتصارعة فى داخل مصر وخارجها أيام أن كان ذلك الصراع قائما على أشده فيما قدمه لطفى السيد لمصر من أياد فتقول : لولا وطنية الحزب الوطنى ولولا ديمقراطية حزب الأمة لما كانت ثورة ١٩١٩ فإن قبلت هذا المقال لم يبق إلا أن تنظر فيما قدمه لطفى السيد لمصر من أياد فتقول : لقد علمنا أن مصر للمصريين وعلمنا أن الحرية الشخصية والحرية المدنية لاغناء عنهما فى بناء أى مجتمع سليم وعلمنا أن تفكر بالمنطق والعقل والعلم لا بالغيبات التى تلقى ضبابا على الغايات والوسائل جميعا ، وعلمنا أن نحترم المرأة ونزعى حقوقها لأن احترامنا لها من احترامنا لأنفسنا ولأن فى رعاية حقوقها رعاية لحقوقنا ، فلطفى السيد هو أول من فتح أبواب الجامعة أمام الفتاة المصرية . ولطفى السيد لم يعامنا كل هذه الأشياء بقلمه وحده ، ولكن علمنا إيها أيضا من خلال تلامذته ومريديه . فإن ذكرت كل ذلك لم يبق أمامك إلا أن تقول : لم يكن يرى ما نراه الآن ورغم ذلك فقد استحق تقدير الوطن .



مدینۃ اُرسطو



بعد كل هذا الكلام الذى قلناه عن أحمد لطفى السيد وعقائده الفكرية الأساسية ولا سيما ما يتصل منها بالفكر السياسى وبعد كل هذا الإيضاح الذى قدمناه عن الدور الخطير الذى أداه فى تدعيم الفكرة الديمقراطية الليبرالية قبيل الحرب العالمية الأولى وربما خلالها سواء بالفكر أو بالفعل يبقى سؤال واحد حائر لا مناص من طرحه ومن محاولة الإجابة عليه . وذلك السؤال الحائر هو : إذا كان لطفى السيد هو كل ما وصفنا من مدافع عن الفكرة الديمقراطية الليبرالية وكافة ما نسميه تاريخيا الحريات البورجوازية التى تقوم أولا وقبل كل شئ على أن « الأمة مصدر السلطات » وعلى الحد الأدنى من تدخل الدولة على صيانة حقوق الإنسان التى نادى بها « إعلان حقوق الإنسان » إبان ثورة البورجوازية الكبرى ، الثورة الفرنسية ، إذا كان لطفى السيد هذا الداعية الخطير لتقييد سلطة الخديو سواء بالدستور أو بالتشريعات النابعة من سيادة الأمة ، فكيف اتفق أن هذا المفكر الكبير قد اقترن اسمه بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ بكافة الحكومات الانضالية التى عطلت الدستور أو حلت البرلمان أو وقفت من الطبقات الشعبية موقفا سالت فيه الدماء ؟ نعم : كيف اتفق أن هذا المفكر الذى اقترن اسمه بالفلسفة الديمقراطية الليبرالية دخل وزارة « اليد الحديدية » . وزارة محمد محمود ، سنة ١٩٢٨ وزيراً للمعارف ووزارة محمد محمود الثانية سنة ١٩٣٨ وزيراً للمعارف ووزارة صدقى الثانية سنة ١٩٤٦ وزيراً للخارجية ؟ وكيف يمكن أن يستقيم هذا التناقض بين الفكر والفعل . وبين مذهب « الحريين » وممارسة السلطة مع حزب الأحرار الدستوريين أو غيره من أحزاب الأقلية وهى أحزاب كان سندها الأول حق الملك فى حل البرلمان وتعطيل الحكم النيابى ؟

الحق أن هذا السؤال لا سبيل إلى الإجابة عليه إلا إذا افترضنا أن لطفى السيد قد أصابه تحول عميق فيما كان يعتقد من فلسفة سياسية واجتماعية ، لا أقول لتقدمه في العمر ولكن بمكابدته للتجربة والسياسة . أقول « مكابدته » لأن هذا الذى يجعل المرء ينتقل من معسكر فكري إلى المعسكر الفكري المناقض له على خط مستقيم ، لا بد وأن يكون شيئاً جليلاً يكابده الإنسان فيجمله بعيد النظر في معتقداته وهذا الشيء الجلل الخطير كان في اعتقاده هو ثورة ١٩١٩ نفسها وما ترتب عليها من استقطاب شديد في قوى الأمة وأمانى طبقاتها المختلفة ذلك الاستقطاب الذى شطر البلاد أول ما شطر إلى قلة من الأستقراطيين العقلاء وكبار الملاك المصريين وأبناء البورجوازية الوطنية العليا يتزعمها عدلى يكن ومن بعده محمد محمود وكثرة ساحقة قوامها أبناء الطبقات المتوسطة وأصحاب الجلاليب الزرقاء يتزعمها سعد زغلول .

ولكى نفهم الموقف على حقيقته لا مناص من استرجاع بعض أحداث ذلك التاريخ الحافل . فبعد أن وحدث الأمة صفوفها في ١٩١٩؛ وتآلف الوفد المصرى بزعماء سعد زغلول ظهر أول صدع في صفوف الثوار عندما اعترفت معاهدة فرساي عام ١٩١٩ بنظام الحماية على مصر ورفض المؤتمرين اشتراك الوفد في المؤتمر لعرض مطالب البلاد إعمالاً لمبدأ حق تقرير المصير ، فقد ظن اسماعيل صدقى ومحمود أبو النصر أن وضع مصر قد تمحدد دولياً ودعوا إلى مفاوضة لجنة ملنر رأساً على أساس التفاهم على الحكم الذاتى ، ففصلهما سعد زغلول من عضوية الوفد في ٢٤ يوليو ١٩١٩ ، وكان لطفى السيد يومئذ بين أعضاء الوفد من أشدهم حمة على المصوين المهادنين . وأخذ عدلى يكن بعد فشل مساعى الوفد في أن يشترك في مؤتمر فرساي يحس نبض الإنجليز ليعرف مدى استعدادهم



«لتفاوض مع الوفد على أساس يخرج عن نطاق الحماية فأدرك أن ثورة البلاد قد جعلتهم أكثر ليانا واستعدادا بمد أن كانوا يرفضون بتاتا الاعتراف بشرعية الوفد . وهكذا بدأت عام ١٩٢٠ مفاوضات - سعد - ملتر التي انتهت برفض ملتر مقترحات سعد زغلول ، وتقدمه بمشروع « التسوية » الذى عدل فيه مشروعه الأول على ضوء المقترحات المصرية . ولم يكن عدلى يكن يومئذ عضواً فى الوفد ولكنه كان يقوم بدور الوسيط بين زغلول وملتر بوصفه صديق الطرفين ولجل زغلول باللغة الانجليزية . وهنا ظهر الصدع الثانى فى صفوف الوفد . ولقد كان صدعا خطيرا حقا ، فقد كان محمد محمود وعبد العزيز فهمى ولطفى السيد وعبد اللطيف المكباتى فى جانب قبول مشروع « التسوية » وكان سعد زغلول ورجاله فى جانب رفضه . وطرح المشروع على الأمة لتقول رأيها فيه ، ولم يكن خافيا على الشعب التأثير مشروع ملتر ، وانتهى فشل مفاوضات سعد - ملتر بخروج محمد محمود وعبد العزيز فهمى وعلى ماهر ولطفى السيد وعبد اللطيف المكباتى من عضوية الوفد عام ١٩٢١ . ثم انضوى أكثرهم فى حزب الأحرار الدستوريين الذى ألفه عدلى يكن فى عام ١٩٢٢ . أما خطورة هذا الانقسام فمنشؤها أن المعتدلين كانوا يمثلون الثقل الحقيقى فى تكوين الوفد لعللة ائزائهم وتفقههم وسعة ثقافتهم . فلما تولى عدلى يكن رئاسة الوزارة عام ١٩٢١ كان حريصا على أن يشترك معه سعد زغلول فى مفاوضاته مع اللورد كيرزون ، ولكنهما اختلفا على رئاسة وفد المفاوضات ، ذلك الاختلاف المريب الذى جعل سعد زغلول يعلن أن حكومة بلده تحت الحماية الانجليزية تفاوض بالإنجليزية بميثاق « جورج الخامس يفافض جورج الخامس » . وقد انتهت مفاوضات عدلى - كيرزون بالفشل كسابقتهما ، وهكذا صدر تصريح ٢٨ فبراير

١٩٢٢ تصريحاً من جانب واحد يعلن أن مصر بلاد مستقلة ذات سيادة بأربعة تحفظات تبرر بقاء جيش الاحتلال . وأسفر تصريح ٢٨ فبراير عن تأليف لجنة الدستور أو « لجنة الأشقياء » كما دمجها سعد زغلول ، وأسفرت لجنة الدستور عن إعلان دستور ١٩٢٢ الذي اعترف أول ما اعترف بأن الدستور « منحة » من الملك ، وأعطى بيد للتاج من السلطات ١٠ أعطاه للأمة باليد الأخرى فكان أكبر عامل من عوامل عدم الاستقرار السياسي الذي شاب تاريخ مصر في الفترة الواقعة بين الثورتين .

وليس هنا مجال للحكم على هذا الموقف أو ذاك . فالحكم على هذا الصراع التاريخي لا يزال في يد التاريخ والأورخين ولكن من الواضح أن الأمر لم يكن مجرد صراع شخصي على السلطة بين سعد زغلول وعدلى يكن كما يجب البعض أن يتوهم أو أن يوم الغير ، فالحركات التاريخية لا يمكن أن يصرف تفسيرها بكل هذا اليسير اليسير . من الواضح أن هذه الاندفاعات القومية الشعبية أثارت في أوارها مشكلة من أخطر المشاكل التي تواجه الحكومات ، ولكن نظام الحكم ذاتها ، ألا وهي « شرعية » حكومة في بلد فيه جيش احتلال وليس فيه دستور ، بل وربما شرعية نظام الحكم ذاته . ولا سيما وأن الثورة القومية منذ بدايتها ، بل وقبل بدايتها اقترنت بالكفاح من أجل الدستور ، ولا سيما وأن التوكيدات الشعبية التي جمعها سعد زغلول على مستوى البلاد كلها كانت للمعادل العرفي لما يسمى الأغلبية الانتخابية أو كانت ممثلة « انتخابات » غير رسمية أو استفتاء أجرى خارج نطاق القانون كذلك كان من الواضح أن عدلى يكن ورجاله من « العقلاء » و « المتمدلين » كانوا يحكم انتمائهم إلى الطبقات العليا من المجتمع وبحكم ثقافتهم وروابطهم يمثلون « عقل الأمة » الراجح الحذر . ربما

المسرف في الحذر بدرجات متفاوتة . بينما كان سعد زغلول ورجاله يمثلون «قلب الأمة» النابض المصمم بحكم جذورهم في الطبقات المتوسطة وبحكم قربهم من الطبقات الشعبية ومشاكلها الحيوية بدرجات متفاوتة كذلك .

هؤلاء العقلاء وهؤلاء المعتدلون هم الذين تألفت منهم لجنة الدستور التي وضعت دستور ١٩٢٣ ، وقد كان من بينهم نفر كثير يؤمن بالديمقراطية الليبرالية وبحقوق الإنسان وبنظرية الحد الأدنى من تدخل الدولة وبسائر الحريات البورجوازية كحرية العمل وحرية التجارة وحرية الاجتماع وحرية التعبير . إلخ . وقد كان لطفى السيد بالذات في مقدمة المؤمنين بهذه الأسس الليبرالية .

فماذا حدث ؟

عندما وضع دستور ١٩٢٣ لأول مرة موضع التنفيذ في انتخابات ١٩٢٤ فاز سعد زغلول بالأغلبية البرلمانية فوزاً مكثحاً وفشل أكثر العقلاء في دخول مجلس النواب بأصوات الشعب ، ومنهم من فقد التأمين ، بل أن أكثرهم ما كان يمكن له أن يشارك في الحياة العامة لجيل كامل إلا من خلال حصص للملك في تعيينات مجلس الشيوخ أو من خلال حق الملك تعيين وزارات الانتقال ، وهكذا وجدت «الصفوة» ومن يلوذ بها نفسها بمعزل عن جماهير الشعب حتى في داخل السياج الدستوري الذي أقامته بيديها لقد اكتشفت من خلال تجربة انتخابات ١٩٢٤ أنها تتكلم لغة لا يفهمها الشعب الذي كان يأبى أن يفصل الكفاح الوطني عن الكفاح الديمقراطي .

وهذا في رأيي هو سر الأزمة الفكرية التي مر بها لطفى السيد منذ أن انفصل عن تيار الأغلبية الشعبية المصممة وانضم إلى تيار الأقلية المعتدلة . وقد

جعلته هذه الأزمة يبحث عن حل لهذا التناقض التام بين الفكر والفعل في نظرية الحرية ، وفي اعتقادي أنه قد وجد هذا الحل الذي يبحث عنه في أرسطو فاندفع إليه بكلية ، وعكف على ترجمة أرسطو ، ولم يترجم إلا غيره حتى اقترن اسمه باسمه في بلادنا ، بعد أن قل له أربعة من كتبه هي « الأخلاق » و « السياسة » و « الكون والفساد » و « الطبيعة » .

ولم يكن لطفي السيد ظاهرة فريدة في هذا المجال بين المفكرين المصريين . الذين سرقوا بمآزق الحرية ودأوا هذا التناقض الواضح بين الفكر والتطبيق في نظرية الحرية ، فقد كان هناك فتحي زغلول ، وهو قطب آخر في تاريخ الفكر المصري الليبرالي في هذا القرن ، وهو صاحب « سر تقدم الإنجليز السكسونيين » . وصاحب « التربية الاستقلالية » ومنبه الأذهان إلى جان جاك روسو ونظرياته . في حرية التربية . وهناك أيضاً حسين هيكمل الذي بدأ حياته الفكرية بترويج روسو ونظرياته في المقد الاجتماعي ثم انتهى إلى ألوان من التفكير إن رأه روسو أنكرها كل الإنكار . وهناك أيضاً محمود عزمي الذي بدأ حياته مدافعا عن الحريات ثم انتهى إلى كتابه الشهير « حكم المائة يوم » ، وهناك منصور فهمي الذي انتفع من حرية المنهج العلمي ثم هبط عليه وحى الصوفية في « أنت أنت الله » ، وغير هؤلاء كثيرون بعضهم أحياء وبعضهم أموات ، ولكن كلهم اقترن فكره وفلسفته بمآزق الحرية هذا الذي مر به لطفي السيد . وقد حاول كل منهم أن يخرج من هذا المأزق بطريقته الخاصة التي تتماشى مع تكوينه ومعتقداته الأساسية وروابطه ومراميه الطبقية .

أما لطفي السيد فقد وجد الحل في الفلسفة الأرسطاطاليسية ، وقد كان من الممكن لفكر مثله أن يختار طريق أفلاطون كما هو مألوف عند أصحاب الحرية الذين تدفعهم الفكرة إلى الاختيار ، ولكن شيئاً هاما جنب لطفي السيد هذا :

الطريق ووجهه إلى طريق أرسطو ، وهذا الشيء الهام هو النهج العلمى والعقلانى الذى بنى عليه كل فلسفته وحياته ، فطريق أرسطو هو طريق العقل بمثل ما أن طريق أفلاطون هو طريق العاطفة والجنوح إلى الغيبات

وجد لطفى السيد الحل الأخلاقى فى نظرية الاعتدال التى تعرف فى أرسطو بنظرية « الوسط الذهبى » ووجد الحل السياسى فى مدينة أرسطو أو جمهورية الفاضلة التى وفق فيها أرسطو بين الديمقراطية وحكم الصفوة . فقد جابه أرسطو مشكلة الديمقراطية وحرّياتها أثناء دراسته للدساتير اليونانية علماً وعملاً ، فأنتهى إلى نظريته الشهيرة بأن الديمقراطية ، أو حكم الشعب ، إن لم تقترن بسيادة القانون انتهت إلى الديماجوجية أو حكم الفوضى ، أو بلغة أرسطو .

« الواقع أن فى الديمقراطيات التى فيها الحكم للقانون ليس فيها من الديماجوجيين وفيها تصرف الأمور بين المواطنين الأشد حرية ، فالديماجوجيون لا يظهرون إلا حيث يفقد القانون سياسته ، وحينئذ يكون الشعب ملكاً حقاً ، واحداً وإن يكن مؤلفاً من الأكثرية التى تحكم لا فرداً بل بجماعتها وإذا يكون الشعب هو الملك فإنه يعمد إلى أن يفعل فعل الملك لأنه يلتقى عن عاتقه نير القانون ويصير مستبداً ومن أجل هذا يصبح المتملقون عما قريب فى مرتبة الشرف .

هذه الديمقراطية هى فى نوعها ما هو الطغيان بالقياس إلى الملكية ، ففى الجمعيتين الرذائل أعيانها واضطهاد المواطنين الأختيار هو بعينه . هنا أوامر الشعب وهناك الأوامر التحكيمية ، زد على هذا أن بين الديماجوجى والمتلقى شبهة قارعا ، كلاهما محل ثقة لا حد لها أحدهما يدل على الأمة التى عمها الفساد والآخر يدل على الطاغية .

« الديماجوجيون ، لأجل أن يستبدلوا الأوامر الشعبية بسيادة القانون ،

يرجعون في جميع الأعمال إلى الشعب ، ذلك بأن قوتهم الخاصة لا تكسب إلا بسيادة الشعب الذين يتصرفون هم أنفسهم في أمره تصرف السيد بواسطة الثقة التي يغتالونها منه ، ومن جهة أخرى كل أولئك الذين يظنون أن لديهم ما يشكون منه من الحكام لا يترددون في الالتجاء إلى حكم الشعب وحده ، وإن الشعب ليرحب بالطلب وحينئذ تنهار السلطات القانونية كلها .

« . . لا دستور إلا على شريطة سيادة القانون » .

« السياسة ٥ ، ٤ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ » .

فأزمة الديمقراطية الحقيقية إذن كما رآها أرسطو في الديمقراطية ، وهي حكم زعماء الرعايا لا حكم الشعب ، والحل عند أرسطو هو تقييد حكم الشعب بسيادة القانون ، والمشكلة هذه هي كيف نحى الدولة أو المدينة الفاضلة كما يسمونها من طغيان الأفراد ومن طغيان المجموع ، فإذا كانت نظم الحكم ثلاثة كما قال أرسطو ، وهي الملكية ، والارستقراطية والديمقراطية فإن « صنوف الزيف لهذه الحكومات هي : الطغيان للملكية ، والأوليغارشية ( أى حكم الأغنياء ) للأرستقراطية والديمقراطية ( أى حكم زعماء الرعايا ) للجمهورية ، فالطغيان ملكية لا موضوع لها إلا المنفعة الشخصية للملك ، والأوليغارشية لا موضوع لها إلا المنفعة الخاصة للأغنياء والديمقراطية موضوعها المنفعة الخاصة للفقراء ، ولا واحدة من هذه الحكومات تفكر في الصالح العام ، ( السياسة ٣ ، ٥ ) والإجابة على ذلك في أرسطو هي : « متى كان حكم الفرد أو الأقلية أو الأكثرية منصرفاً إلى المنفعة العامة فالدستور صالح بالضرورة » . أى إن المهم ليس هو نظام الحكم ولكن غايته وهدفه ، والضمان الوحيد الذى يلتمسه أرسطو هو سيادة القانون في أى شكل من أشكال الحكم .

وفي اعتقادي أن لطفى السيد وقف مما اعتقد أنه أزمة الديمقراطية المصرية عين الموقف الذى وقفه أرسطو مما اعتقد أنه أزمة الديمقراطية اليونانية فقد كانت التهمة الأولى التى وجهها « العقلاء » لسعد زغلول أنه يقضى على « الديمقراطية السليمة » القائمة على سيادة القانون بالديماجوجية القائمة على سيادة الرعاع بإصراره الدائم على أن « الأمة مصدر السلطات » و باحتكامه المستر إلى الجماهير الشعبية سواء فى مواطن النزاع بيننا وبين الإنجليز أو فى مواطن النزاع بين العرش والبرلمان .





## العقاد والفكرة الاشتراكية



كلما قلبت النظر في آثار للكاتب الكبير عباس محمود العقاد أيقنت بفضل هذا الرجل العظيم على ثقافتنا بوجه عام وعلى ثقافتى بوجه خاص وأيقنت أنه لا سبيل إلى فهم الفكر المصرى الحديث إلا بالعودة إلى تراث ثورة ١٩١٩ وتحليل مضمونه وقالبه معاً ، فهذا نستطيع أن نقرأ بمص ماق نفوسنا وبه نستطيع أن نستقصى بعض معتقدات جيلنا ، وبه أيضاً نستطيع أن نفسر بعض الظواهر في مجتمعنا الحاضر وفي مجتمعنا السالف على حد سواء .

وقد تأدبت على العقاد قبل أن أتأدب على طه حسين وعلى سلامة موسى . ثم نشأت بين تفكير هذا الفكر العظيم وتفكيرى اليافع القلق الباحث عن أفاق جديدة فى الأدب والحياة هوة عميقة باعدت بينى وبينه جيلاً كاملاً منذ عام ١٩٣١ وكانت هذه الهوة هى الجامعة والحياة . وكانت الجامعة عندى هى طه حسين وكانت الحياة عندى هى سلامة موسى .

وبعد هذه الآونة اللديدة أعود فأقلب النظر فى صحيفة نفسى وأجبل الفكر فى آثار العقاد العظيم فأجد أن الذى حرث أرض فكرى هو العقاد وأن الذى بذر فيها البذار هو سلامة موسى وأن الذى سقى نبتها وتمهده حتى زكا وشذبه تشذيباً هو طه حسين ، وما جدوى الفرس والسقيا فى أرض لم تحرث ولم يشقق أديمها ساعد الفلاح ؟ .

وقد كنت أحسب زمناً أن الذى عرف جيل بالفكرة الاشتراكية هو سلامة موسى فإذا بى أجد أن العقاد من أسبق الذين وضعوا أسسها النظرية فى بلادنا .

ولولا أنى أحب الاحتياط فى القول لقلت إن العقاد أبو الاشتراكية المصرية . فى كتابه « الفصول » الذى نشره عام ١٩٢٢ بحث مستفيض عن « سر تطور الأمم » يدافع فيه عن المذهب الاشتراكى ويبرئه من جميع المائب التى ألصقها به الفيلسوف الفرنسى جوستاف لوبون فى كتابه المشهور الذى يحمل عين هذا العنوان .

والذى دعا إليه العقاد عام ١٩٢٢ مذهب من مذاهب الاشتراكية ليس من الماركسية فى شئ ، قريب جدا من الديمقراطية ننظر إليه اليوم فنقول أنه رادبكالية متطرفة .

ولأغالى إذا قلت أن اشتراكية العقاد هذه ظلت حتى ثورة ١٩٥٢ أشيع نوع من أنواع الاشتراكية فى « رأى العام » المصرى الذى ماجنح قوامه فى يوم من الأيام إلى الاشتراكية إلا فى حدودها اراديكالية .

يدافع العقاد فى بحثه هذا دفاعا مجيدا عن حق الاشتراكيين فى التعبير عن المبادئ الاشتراكية وينمى على السلطات وعلى المجتمع عامة مصادرة أفكارهم أو الحيلولة بينهم وبين الدعوة لمذهبهم .

ويعتمد دفاع العقاد عن حق الاشتراكيين فى الدعوة إلى مذهبهم على طائفة من الحجج لا يجد الاشتراكيون خيرا منها .

والحجة الأولى هى ، أن الاشتراكية ليست فلسفة اجتماعية تهبط على المجتمعات من السماء أو بتوليد من أدمغة بعض المفكرين الحالمين الذين أولعوا بالتفكير المجرد وتخطيط مستقبل البشرية بالخبر على الورق ، ولكنها نتيجة لأوضاع اجتماعية قائمة بالفعل ولعل دفيئة فى جسم المجتمع . وفى هذا يقول العقاد :

« وإذا كانت الاشتراكية على هذا التقدير عرضاً للعلة وليست هي العلة نفسها فإذا يجدينا أن نمحوها ونسلكم أفواه الداعين إليها وماذا في محوها من النواء بالانحلال والتدهور الذى لا مفر منه ؟ ألا يكون ذلك كمعالجة الجدرى بنوع قشور طفحه من ظاهر البشرة وترك جرثومته تسرى فى الدم وترتع فى باطن الجسم ولا من يلتفت إليها فيعمل عمل الجدد على استئصال شأفها أو تخفيف ضررها ؟ ؟ فإن كان ثم دواء فليكن الدواء للعلة الأصلية وإلا فلا معنى للقدح فى الاشتراكية ولا فائدة من اضطهاد دعاها » .

وواضح من هذا الكلام أن العقاد لا يدافع عن الاشتراكية دفاع النور على حرية الرأى والتعبير فحسب بل النور على الدعوة الاشتراكية ذاتها. فخلاصة رده على جوستاف لوبون هي : أزيلوا أسباب الاشتراكية إن استطعتم أو أتركوا الاشتراكيين يزبلوها . وهو لا يستكثر اضطهاد الاشتراكيين فحسب بل لا يجد « معنى للقدح فى الاشتراكية » ما دامت جذورها ضاربة فى المجتمع .

والحجة الثانية التى يسوقها العقاد دفاعاً عن حق الاشتراكيين فى التعبير عن مذهبهم ، هي الجبرية التاريخية التى أدت إلى ظهور المذهب الاشتراكي أو ما يسميه هو « الضرورة » التى شرع بها الناس فنشأت فيها المبادئ الاشتراكية ، وفى هذا يقول : « وهذه المبادئ والقواعد لا تدحض بالسفسطة ولا تنقض بالتمود والحوقله ، لأنها نشأت من حاجة ضرورية شرع بها الناس وتكلموا فيها قبل أن يملئها الفلاسفة وأهل النظر » .

ولقد حاولت ما استطعت ألا أظلم العقاد الشاب فأنسب إليه الإيمان بالاشتراكية العلمية أو أن أظلم الاشتراكية العلمية فأحسب عليها العقاد الشاب ،

وما اجتهدى هذا إلا رغبة منى فى أن أجد انسجاماً بين تفكير هذا المفكر الكبير فى قمة شبابه وتفكيره فى كهولته المتأخرة وشيخوخته البالغة. ولكن رغم هذا الاجتهاد أفت حائراً أمام بعض فقرات بحثه ما كان يمكن أن يخطئ إلا قلم مفكر اشتراكى أصيل أو عاطف على الاشتراكية على أقل تقدير .

فهو لا يكتفى بنسفيه « سفسطة » جوستاف لوبون ولا يكتفى بالسخرية من « تعوذ » المحافظين و « حقوقهم » إزاء هذا الرباء الجديد كما يسميه خصومه مؤكداً أن الرد على الاشتراكية لا تكفى فيه السفسطة ولا الحوقلة ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك فيقرر أن المنطق ذاته والبيئة ذاتها غير كافيين لإزالة « الحاجة » إلى الاشتراكية ، وفى هذا يقول : « وكيف تدفع الحاجة إلى الاشتراكية بالسفسطة والمغالطة أو بالمنطق والبيئة وهى كما يقول الدكتور « جوستاف لوبون » سر لا يعرفه إلا علماء النفس الواقفون على أسرار الحياة ولا تأتى الأدلة التى تقنع به من طريق العقل ؟ » .

وبعبارة أخرى فالمقادير بأن الاشتراكية تنبع من حاجة لا ينفع فيها منطق سليم ولا منطق فاسد ، فدليلها ليس فى صحتها أو فسادها بل فى الحاجة إليها ، وهى حاجة بنص قوله لا تقبل المناقشة وما هذا إلا تعبير مخفف لما تقول به المادية الجدلية من أن المادة تسبق الفكرة .

فهذه الحاجة التى يحدثنا عنها العقاد ليست من إملاء السماء بل هى حاجة ناشئة من صميم الأرض ، أى من صميم الأوضاع المادية والاقتصادية التى تعترى مجتمعاً من المجتمعات فتولد فيه الرغبة النفسية الحادة فى تغيير حياته .

ولست أعرف بين أصحاب المادية الجدلية أو الحبرية التاريخية من قال قولاً أصرح من هذا القول فى تفسير ما يسمونه « حتمية » التفكير الاشتراكى .

فالعقاد إذن كان في شبابه من المسلمين يجبر المادة القوي يلزم المجتمع في مرحلة من المراحل باتباع ما يقضى حاجاته من مذاهب الفكر .

وليس معنى هذا الكلام أن العقاد كان ماركسيا في اشتراكيته ولكنه كان بغير شك يفتقا إلى آثار التطور المادي في ولادة الأيديولوجيات وهو يقرر وجود هذه الآثار بفض النظر عن عواطفه وميوله ، فهو يرد ظهور الأفكار الاشتراكية من جديد إلى الوضع الاقتصادي الناجم عن الثورة الصناعية أولا وإلى الإنتاج الضخم ثانياً ، فيقول : « ومنذ أخرج العلم للناس تلك الآلات الضخمة ، أصبح كل صاحب معمل يتمتع بتعب الألوف من الصناع الذين يستخدمهم في معمله ، فكان التعب والحرمان من نصيب فريق والراحة والربح من نصيب الفريق الأقل ، فتجددت الشكوى القديمة ، وعادت الاشتراكية ، ولكن هل تراها عادت اليوم لتشهد خاتمة هذه المدنية وهل لا مفر من هذه الخاتمة بعد عودة هذه الاشتراكية الجديدة ؟

« لا ننظر ذلك — لأننا اليوم في مأمن من غارات القرون الأولى ، ولأن العلم والنظام قد أصبحا في هذه العصور ملصكا للإنسانية عامة وليس من خواص أمة يذهبان بذهابها » .

نعم إن المدنية لن تنهار والإنسانية المتحضرة لن تنقرض إذا طبق النظام الاشتراكي ، هكذا كان يؤكد العقاد رداً على مدرسة الكارثة التي تبشر بأن الاشتراكية هي بداية النهاية .

معلوم أن بعض سيم الاشتراكية تصف الدين بأنه « أفيون الشعب » ، ومعلوم كذلك أن بعض أعداء الاشتراكية يعنفونها بأنها « أفيون الشعب » ، ومن هؤلاء جوزيف لوبون .

لهذا أخذ العقاد في تهيئة الاشتراكية من هذه التهمة التي يوجهها إليها

لويون قائلان لو يون لم يصور لقرائه الاشتراكية الحقيقية ، الاشتراكية العلمية بل صور لهم الاشتراكية كما يتصورها خيال الجبال ففى كما أورد لو يون « تمثل فى ذهن النظرى الفرنساوى صورة جنة تساوى الناس فيها فتمتعوا بالسعادة الكاملة فى ظل الحكومة وتمثل للعامل الألمانى حانة أطبق دخانها وطفق رجال الحكومة يقدمون لكل قادم أطباقاً من لحم الخنزير والكرنب المملح ودناناً من الجملة الخ » .

هذه الاشتراكية الطوبوية التى تعد الناس بالجنة على الأرض ليست عند العقاد الاشتراكية الحقيقية « العلمية » وجوستاف لو يون يظلم الاشتراكية الحقيقية حين يعرضها لك كما تتصورها أذهان الجملاء الواهمين ، فيسبق إلى ظنك أن هذه الاشتراكية صنف من الأفيون استورده أئمة الاشتراكية من بكين » .

أما الاشتراكية الحقيقية فبريئة من الأوهام والأحلام ، أو كما أوضح العقاد فى بحثه : « فن الظلم أن تعد هذه الأحلام أكثر من ظل للاشتراكية يقترب بها ويحاكيها ولكنه شىء آخر منفصل عنها ، وقد تكون هذه الأحلام لازمة لها كما تلزم الأحلام كل نحلة ورأى ولكنه يجب ألا يخلط فى الحكم بينهما وبين مبادئ الاشتراكية وقواعدها العلمية » .

من معائب الاشتراكية فى نظر جوستاف لو يون أنها تؤدى إلى « فناء الفرد فى الدولة » وأنها « تقضى بالأمة إلى أخس درجات الاسترقاق وتقتل فى نفوس من خضعوا لحكمها كل همة وكل استقلال » . والملاج عند جوستاف لو يون هو نشر الروح العسكرية لما فيها من رجولة وتقشف ورياضة للنفس على الخشونة أما العقاد فيرى غير هذا رأى ، بل يرى تقيضه على خط مستقيم ، فنهذه « أن للرجل أضعى ما يكون استقلالاً فى الجندية ، وأن الجندى فى الجيش ليس إلا آلة



تتحرك بإشارة من القائد وليس لها أن تعرف إلى أين هي مسخرة ولا في أى غرض يسخرونها .

بعد كل هذا الدفاع عن الاشتراكية رأى العقاد أن يرسم لنا حدود الاشتراكية كما كان يفهمها يومئذ ، فجاء بحثه بمثابة بيان واضح مفصل أرسى فيه أسس المجتمع الاشتراكي كما تصورها ، فسكر بعبء عن الاشتراكية هو السير أوليفر لودج ، وهى كما يلي .

فى رأى العقاد أن الاقتصاد الليبرالى الحر الذى كان الطابع المميز للمجتمع الرأسمالى فى القرن التاسع عشر قد أصبح اقتصاداً لا يتماشى مع تطور الحياة وأحاجات المجتمع ، وهو يؤيد رأى العالم الإنجليزى السير أوليفر لودج القائل فى عبارة العقاد ، بأن تهتم الحكومة بشخصية الحائزين للمال كما تهتم بشخصية الحائزين للسلاح ، لأن المال ربما كان أخطر فى يد الشرير من السلاح فى يد القاتل .

كذلك يؤيد العقاد رأى أوليفر لودج القائل فى عبارة العقاد : « ولا يسعى إلا القول بأن عادة السماح للأفراد بحق الملك المطلق على الأرض بدلا من الجامع هى أساس كثير من هذه المصاعب » فحق الملكية المطلق إذن من شأن المجموع أما حق الأفراد فيها فحق مقيد .

ويؤيد العقاد أيضاً رأى أوليفر لودج القائل بوجوب تحديد الثروة بوجه عام ذلك لأن « فى رأيه أن الثروات العظيمة خطر على المجتمع وأن هذه الثروات تكثر من جراء أنظمة مصطنعة يمكن تبديلها وليست هى مما تقضى به طبيعة سير الأمور » .

وهناك وسيلة محددة يركبها أوليفر لودج ويؤيدها العقاد لتحديد الثروة

وهي تحديد التركات ، إذ « يجب أن يعاد النظر في قانون التوريث وأن يفتح » .

وكان الاحتكار يسمى أيام الحرب العالمية الأولى « الاستئثار » .

وقد ندد العقاد بما يسميه « استئثار بعض المنافع بلا موجب للاستئثار »  
ورأي أن علاج الاحتكار في المجتمع يكون بالدعوة الاشتراكية إلى « المساواة »  
وتعريف هذه المساواة عنده هو « تساوى الناس في الحقوق أمام القانون » ،  
ولعل هذا ما نسميه اليوم مبدأ « تكافؤ الفرص » أو لعله شيء آخر أكثر  
من ذلك راديكالية. وفي رأيه أن هذا التساوى في الحقوق أمام القانون هو الذى  
يعزز مبدأ « المنافسة » الذى يكشف مزايا التفاوت بين القادر والعاجز .

وكما تعرضت الاشتراكية للتوزيع ظهرت فيها شيعتان، شيعة متطرفة تقول:  
« من كل حسب قدرته لكل حسب حاجته » وشيعة معتدلة تقول : « من كل  
حسب قدرته لكل حسب عمله » والعقاد من أتباع هذه الشيعة الثانية وهو  
يقول في ذلك :

« إن الاشتراكية الصحيحة ليست أسطورة من الأساطير ولا هي وعد  
خيالى ييشر الناس بالتمادل فى الأقدار والتشاكل فى المنازل والأرزاق . كلا !  
فليست المساواة بين الناس من همها ولكنها إنما تدعو إلى المساواة بين الأجر  
والدمل وتطلب أن يعطى كل عامل ما يستحقه بعمله ، وأن يفتح المجموع بأكبر  
ما يمكن الانتفاع به من قوى الأفراد » .

وقد لاحظ المؤرخ توكفيل وغيره من الباحثين أن الثورة الصناعية والإنتاج  
الضخم قد أدبا إلى زيادة التخصص، بل الإسراف فيه، لتوفير الكفاية الإنتاجية.  
فالعامل لم يعد ينتج السلعة كلها، بل غدا عمله يقتصر على إنتاج قسم ضئيل منها

فضاعت منه مهارة الأسطوات وفنهم واكتسب مهارة الآلة وإتقانها وأصبح عاجزاً عن إنتاج شيء بمفرده بسبب تقسيم العمل . وفي ذلك قال توكفيل : « كلما توسع الناس في تطبيق قانون توزيع العمل ضعفت قوة العامل وزادت تابعيته لغيره : فالصناعة تتقدم والصانع يتأخر والفرق ينمو كل يوم بين العامل ورئيسه » .

والمقاد يؤكد هذا الرأي بل هذه الحقيقة ويعقب بقوله : « إذ لا مراء في أن النظام الاقتصادي الحاضر قد صير العامل قوة آلية وسلبه كل وسيلة لاستخدام ذكائه وحذقه » . والخطر الويل في هذا النظام هو أنه إذ « خرج الصانع من العمل لم ينتفع بصنفته وعجز عن العمل على انفراد ففقد مزية الاستقلال ؟ » وعنده أن هذا النظام الاقتصادي « مود بالمواهب » « معطل للعقول » وأنه نظام تنور عليه الاشتراكية فما قامت الاشتراكية إلا لترقى مدارك العامل وترفع عنه حيف صاحب العمل ، وتجعله إنساناً ذا رغبة في عمله وغيره عليه وليس كما هو الآن آلة تدير آلة » .

وقد تجاوز المقاد الدقة في التعبير بهذا التعميم فتقسيم العمل مبدأ في الإنتاج الصناعي لم يثر عليه أحد إلا في اشتراكية ولیم موریس ورسکین وأشیاعهما من الاشتراکین الطوبویین أعداء الآلة الراغیین فی إحياء حضارة الأسطوات فی العصور الوسطی .

ولا يفتي المقاد هنا أن يسخر في هذا المقام من جوستاف ليبون بقوله : « وخير للدكتور أن يفتش عن الاستقلال الذي يريده للفردي في مبادئ الاشتراكية من أن يفتش عليه في ثكنات الجنود » .

والمقاد ينحو منحى عامة الاشتراكيين حين يفسر انحطاط الطبقة العاملة بأنه « أثر من آثار النظام الاقتصادي » . « فلقد أفرط الناس في إجهاد أبدانهم

إفراطاً حط من قواهم وأتلف أعصابهم . وكلما أحسوا بالضعف انكبوا على المنبهات من خمر وحشيش وتبغ وقهوة إلى أشباه ذلك فزادتهم ضعفاً على ضعف . ولو أنقصت ساعات العمل قليلاً وزيدت الأجور زيادة تمكن العامل من تعويض خسارته اليومية بالطعام وأسباب الراحة ، لكانت الاشتراكية قد أخذت الجليل . القادم من غوائل هذا الاضمحلال .

وعند العقاد أن السبيل إلى تحقيق كل هذه المبادئ ليس الصراع بين الطبقات ولكن التعاون بين الطبقات وهو ينادى من أجل ذلك بمبدأ « الإخاء » الإنسانى أو « التضامن » الإنسانى الذى يحس فيه كل فرد أن أمته قوامه على مصالحه ولا يحس بأن إخوته فى الإنسانية يسترقونه استرقاق العبيد .

فالعقاد إذن كان من أسبق الدعاة إلى الفكرة الاشتراكية ، وإن كان قد عدل موقفه منها فيما تلا ذلك من الأيام ، ولا سيما منذ سنة ١٩٣٦ ، حين رآها تستغل فى العالم فتوشك أن تهدد بعض المبادئ الأخرى التى يؤمن بها أكثر من إيمانه بالاشتراكية .

ومهما يكن من شئ . فإن أهمية هذا الطور الاشتراكى فى تفكير العقاد أهمية بالغة . فلقد كتب هذا الكلام أيام أن كان حسنى العرابى وزملاؤه يفكرون فى تنظيم الاشتراكية المصرية على أساس عمالى فلم يوفقوا من ذلك إلى شئ كثير .

أما العقاد فقد عمد إلى الفكر وحده ، وخطب بهذا الفكر طبقة المثقفين وطالبي الثقافة من الناشئين فتركت كلماته آثاراً متفاوت عمقاً وخفة فى مختلف النفوس ، وبذلك مهد الطريق لغيره من المفكرين الذين أفاضوا فى شرح المذاهب الاشتراكية وعرفوا بها أبناء الجيل الحاضر .

الرائد الذي أيقظ العقول



لم أكن ألقاه إلا لما مره كل شهر أو مره كل سنوات غالباً على غير موعد ، فتمحلت نصف ساعة أو نحوها ثم نفترق ، وكانت آخر مرة رأيته فيها قبل وفاته بيضعة شهور في جمعية الأدباء حيث كان يرأس لجنة من الأدباء كلّفها الجمعية بوضع كتاب يصور كفاح الجزائر .

وفي كل مره كنت ألقاه كنت لا أكفى بالاستماع إليه وهو يعلق تعليقاته الواضحة القاطمة المختصرة على الحياة الثقافية أو على الشؤون العالمية ، ولكنى كنت أفرس في وجهه الأسمر الضخم وأأمل عينيه الثابتتين الخاليتين من البريق وهما لا يتحولان عن محدته .

بل كنت أفرس في وجهه أكثر مما كنت أستمع إليه . فقد كنت أحس دائماً بأنى أعرف ما سيقول وكيف سيقوله لكثرة ما قرأت له ولمعرفتى الكافية باتجاه قراءاته وبنهجه في التفكير . وكنت لأستمع إليه إلا وتجاوب في رأسى جمل سمعتها منه أو قرأتها له في الماضى القريب أو البعيد . لهذا كنت أفرس فيه أكثر مما أستمع إليه .

كنت أفرس في وجه سلامة موسى لأحاول أن أفهم شيئاً عن «دخيلة» هذا الرجل الذى قام ببلور خطير في حياتى وفي حياة الكثيرين من أمثالى ، ولأحاول أن أجلو «مرده» ، فقد سكنت على يقين من أن فى سلامه موسى سرّاً عميقاً يستحق أن يحلّى ، لأننى عرفت أنه أكثر من ربع قرن ، ومع ذلك لم يطرأ على حياته تغيير يذكر ، أما حيويته ولعانه فكره وجدة علمه فلم يطرأ عليها تغيير أبداً . وكنت أعجب لهذا الذى لا يتغير فهو بعد السبعين كما كان بعد الأربعين . وكنت أحياناً أأمل شعره الأشيب وأعجب لشباب حديثه ووجهه ونظراته ، وأذكر قوله عن نفسه ذات مره : أنا شاب فى السبعين .

وكنيت أذكر أنه لا يدخن وأنه رجل معتدل في كل عاداته ، فتقول نفسى هذه الحيوية من هذا الاعتدال . ثم أعود فأقول كلا . كلا . إن في هذا الرجل سرا ، فهو معتدل في كل شيء إلا في تفكيره وتعبيره . فهو في السبعين يفكر كابين الثلاثين ويمبر كابين الثلاثين . ولا أغالى إن قلت إن بعض أفكاره تمد إلى اليوم أفكاراً ثورية لن يفهما أويحس بخطورتها إلا الجيل القادم والذي يليه . وكنا كلما اجتمعنا نقاش آخر الكتب التى قرأها وآخر الكتب التى قرأتها ، فأجد أنه أسبق منى إلى معرفة آخر ثمرات الفكر الإنسانى ، ولا سيما ما كان منها يتصل بالحضارة الحديثة . فتجواب فى رأسي عبارة قرأتها له منذ ربع قرن تقول إن الرجل المتمدن هو الذى لا ينام بعد الظهر ويقرأ كتاباً جديداً كل أسبوع فأعرف أن سلامه موسى لم يكن ممن يقولون ما لا يفعلون . ولم أكن أحدث سلامه موسى أبداً عن أثره فى حياتى وفى حياة جيلى ، ولم أعرف إن كان هو نفسه يدرك خطورة المدرسة الفكرية التى أسسها ومدى أثرها فى حياة البلاد ، لأنه كان متواضعاً بسيطاً يتكلم على السجية فى إخلاص كإخلاص الأطفال وكنيت أستعيب أن أقول فى حضرته شيئاً من هذا القبيل أعرف أنه لاشك ينجل تواضعه ، ولكنى ما التقيت به مرة إلا أصبح فكرى كشرط السيما ، فعود بى ذا كرتى ثلاثين عاماً إلى الورا ، وأذكر صباى وشبابى الباكر حين بدأت أقرأ له لأول مرة فإذا بوجودى كله يهتز وإذا بأفكارى كلها تنقلب رأساً على عقب وإذا بقلى يرتاد آفاقاً جديدة من المعرفة والتفكير .

ولست أعرف على وجه التحقيق متى تفتح عقلى لتحرير المرأة ولحرية الفكر وللإصلاح الدينى ولل فكرة الاشتراكية ولامن أين استقيت هذه الأفكار ولكنى اذكر على وجه التحقيق أنى كنت أتابع هذه الأفكار وأجادل فيها وربما أزينها لزملائى تلاميذ الكفاءة والبالوروا فى مدرسة للنيا الثانوية ،



وأنا بين الرابعة عشر والسادسة عشرة . اذكر هذا ذكر اليقين بسبب مشادات حدثت بيني وبين مستر جيمس سوينبرن « الذى نزل السجن وحكم عليه فى قضية الجاسوسية » ومستروينزيل وكانا يدرسان اللغة الإنجليزية فى آخر سنتين من تعليمى الثانوى ، فكان أولهما ينصحنى بلين ألا أحاول الطيران قبل أن تكتمل أجنحتى أما الثانى فكان يسخر منى بفليظ الكلام أمام التلاميذ فأكد أبكى غيظاً وخجلاً . وقد تركت هذه المشادات انطباعات فى عقلى النفس لأمحوها الأيام

ولملى أخذت هذه الأفكار من قراءتى لقاسم أمين والعقاد وطه حسين فقد تعرفت على هؤلاء قبل أن أتعرف على سلامه موسى . فدفاع قاسم أمين عن المرأة معروف ودفاع العقاد عن الاشتراكية فى كتابه « الفصول » كان بين أيدى التلاميذ المتفتحين للثقافة ولكل فكر جديد . أما طه حسين فنكنت أقرأ له سيرة سقراط وغير سقراط ووصف استشهادهم فى سبيل حرية الفكر وتطوير الإنسانية فى كتابه « قادة الفكر » ، وكان يومئذ مقررنا علينا فى المدرسة فتروتنى ببطولة هؤلاء الأبطال ، أما كتب التاريخ فكانت تلهب خيالى بما تسرده من صراع المصلحين فى عصر النهضة الأوروبية فى سبيل الإصلاح الدينى ومن صراع المفكرين والزعماء فى عصر الثورة الفرنسية فى سبيل الحرية والمساواة والإخاء

ولكن كل هذه كانت معلومات محدودة لأنها شواهد من تاريخ مضى وانقضى ، وهى أضعف ما يكون ، بل أئزج ما يكون ، لإذكاء الأفكار الإنسانية للتحركة فى قلوب الأيتام والشباب ، غير أنها منفصلة عن واقع الحياة المصرية التى نعيشها فى القرن العشرين فقاسم أمين حرر المرأة بالمنطق وقوة البيان ، والعقاد دافع عن الاشتراكية دفاعاً فلسفياً وطه حسين بنى أضرحه من رخام

قادة الفكر الفايين أما الفكر الإنسانى وقادته فى القرن العشرين ومقدماته فلم نكن نعرف عنها شيئاً مذكوراً .

ثم جاء سلامه موسى وملاً هذه الفجوة فى معارفنا وتفكيرنا . ولا أذكر أول من هدانى إلى قراءة سلامة موسى ، وإن كنت أرجح أنه صديق الأستاذ عبد الحميد عبد الغنى مستشار وفدنا لدى الأمم المتحدة ، وهو الأديب المعروف بـ « عبد الحميد الكاتب » ، وكان أوسع منى إطلاعا فى الأدب العربى . وما أن قرأت سلامة موسى حتى وجدت فيه الحل لأكثر مشاكلى .

كان يكتب عن داروين وعن ماركس وعن فرويد وعن أنشتاين . كان يكتب عن قمم الفكر الإنسانى فى عصرنا هذا وفى مقدماته كان يكتب عن أدلر ويونج وبراثراند رسل وغيرهم وغيرهم فنحن الأيفاع أننا لا نتابع فكر الماضى وحده ولكن نتابع فكر القرن العشرين . وكلما قرأنا له ازداد إحساسنا بأننا نعيش فى القرن العشرين ، نشارك فى أفكاره ونفكر مع مفكره رغم قصص إلماننا باللغات الأجنبية ، وكلما ازداد إحساسنا بأننا أحياء اشتدت قدرتنا على التفكير ، وقوى شعورنا بأننا نقف على أرض صلبة لا تسوخ تحت أقدامنا .

لم نكن نعرف أن للإنسان عقلاً باطنياً وعقلاً واعياً فلما عرض علينا سلامة موسى نظريات فرويد ارتدنا عالماً رحيماً كان محجوباً عنا . وبدأنا ندرك شيئاً كثيراً عن تركيب النفس الإنسانية للمعدة حين عرض علينا نظريات أدلر فى مركب النقص ونظريات يونج فى لاوعى المجموع .

ولم يكن سلامة موسى أول من كتب فى نظرية التطور وأصل الأنواع ، ولكنه كان أول من كتب عن داروين ولا ماركس كلاماً مفهوماً ليست فيه قهالة

العلماء ، كلاما يفهمه طلاب الجامعة بل وطلاب البكالوريا ولم تكن بساطته  
بساطة في العلم بل بساطة في التعبير هي ثمرة التفكير الواضح المرتب والبيان  
الواضح الدقيق .

وعلمنا سلامة موسى أن الاشتراكية ليست مذهباً واحداً بل مدارس  
متعددة لكل طريقة منها شيخها ، فكان يخرج بنا من ماركس ليدخل بنا  
في برناردشو ويخرج بنا من برناردشو ليدخل بنا في ولز ، وكان واضحا من  
كتابته أن أحب اشتراكية إليه كانت اشتراكية الفايين أو اشتراكية التطور  
لا اشتراكية الطفرة .

وهكذا وضع سلامة موسى أمام أبناء جيلنا أكثر القضايا العلمية والفلسفية  
والاجتماعية والاقتصادية التي كانت ولا تزال مدار البحث الإنساني في كل بلاد  
العالم المتحضر ، وربطنا بتيارات الفكر العالمي الحى . فجعلنا نحس بأننا أحياء وإنى  
لأذكر كيف كنا نتجادل حول عام ١٩٢٠ في مشاكل القومية والعالمية وفى  
فلسفة تنازع البقاء وبقاء الأصلح وتطبيقاتها على المجتمع عامة لا على البيولوجيا  
وحدها وفى تطبيق النسبية على الأخلاق والقيم .

أما اللغة التي كان يعبر بها عن علمه وفكره فكانت لغة لا تقل جودة عما  
كان يذمعه من علم وفكر . فكل كلمة عنده وظيفة فى الجملة فلا زيادة ولا  
نقصان ، والمباراة مفصلة على المعنى ، والمعنى واضح فالعبارة واضحة . ولا أقول  
إن كلامه كان يخرج من القلب فينفذ إلى القلب ولكن أقول إن كلامه كان  
يخرج من الرأس فينفذ إلى الرأس . وكان شديد الإيمان بتطويع اللغة العربية  
لمقتضيات الفكر الحديث والتعبير الحديث ، فدعا لبلاغة المعانى وحمل على بلاغة

الألفاظ حملات جبارة في زمن كان بعض كبار الأدباء لا يزالون يتمسكون فيه بالجناس والطباق والسجع وسائر محسنات علم البديع، ويترجمون القصص الأجنبية بلغة : « وطبع قبلة دون حس على فم الكونتيس » . أما سلامة موسى وحده فمضى ينشر عمله وفكره « بالأسلوب التفرافي » الذي ابتدعه وعرفه بقوله « هو التعبير عن أكبر المعاني بأقل الألفاظ » وأنى لأذكر كيف كان معتادا ينهرف مداعباً لأنى كنت ، ولا أزال ، أكثر من استعمال « قد » و « لقد » مع الفعل الماضي و « أن » النافلة وما شابه ذلك من ألفاظ الارتكاز والمحطات اللغوية التي لا تقدم في المعنى ولا تؤخر ولا يحى منها القارىء إلا تربية عادة الكل العقلي فيه .

من أجل هذا كله ومن أجل غيره وغيره كنت كلما التقيت بسلامة موسى عاماً بعد عام أترس في وجهه الأسمر الضخم المركب على جسده القصير المتين البناء ، فلا أرى إلا صورة ذلك الرجل الذي رأيته لأول مرة في ١٩٣١ سنة أخذت البكالوريا وجئت من النيا إلى القاهرة طالباً ريفياً متفتح العقل متأجج الوجدان وكأن ربع قرن من الزمان أو يزيد لم يبدل فيه شيئاً . فشاب وجهه من شباب فكره ومن شباب عقيدته المتفائلة في الإنسانية كلها، وصلابته في شيخوخته من صلابة الروا: للذين يرتادون الأقطار والبحار والصحارى لا لتنهم عواصف الثلج ولا زعازع اليم ولا زوابع الرمال .

فقولوا هذا الذي رحل كان رائداً شاعراً وكان محطماً أو ثمان .

ولن نخطئوا في شيء فهذا ماسيقوله التاريخ .

شفیق غریب: مؤرخِ عظیم۔



لم أختلف إلى درس ألقاه في الجامعة أو في غير الجامعة ولم أعد على يديه رسالة أو كتاباً ، ولم تربطني به في يوم من الأيام صلة فعلية من تلك الصلات الفعلية التي تربط التلاميذ بأساتذتهم ، ولكنني ما جلست إليه قط ، وكثيراً ما جلست إليه ، إلا وغمرني ذلك الشعور الواضح المحدد الجليل الذي يملأ نفس التلميذ كلما جلس إلى أستاذه ، فأنصت إلى كل كلمة يقولها في اهتمام عظيم يبلغ مرتبة الخشوع في بعض الأحيان .

ذلك أن شخصية أستاذنا الراحل محمد شفيق غربال، كانت شخصية الأستاذ أولاً وقبل كل شيء ، الأستاذ المحقق والأستاذ الملمهم معاً . وهما صفتان قلما تجتمعان في رجل واحد ، فإن اجتمعتا خرج منهما ذلك السكأن الفعال الذي نسميه : الأستاذ العظيم . . ولكن هذا الأستاذ العظيم كان فوق أستاذيته العظيمة مؤرخاً عظيماً أيضاً . بل وأقولها بغير تحفظ ، كان محمد شفيق غربال أعظم مؤرخ عرفته مصر منذ الجبرتي ، بل أعظم مؤرخ عرفته مصر على وجه الإطلاق منذ أن تعلمنا بالمهجع العلمي الحديث أن التاريخ علم وليس فناً كما كان القدماء يذهبون ، وأنا حين أذهب هذا المذهب في وصف أستاذنا العظيم محمد شفيق غربال ، لست أحكم عليه حكم المؤرخ على المؤرخ ، كما أنا من المؤرخين ، ولكني أحكم عليه بما حكم أنداده من المؤرخين في مختلف بلاد العالم فما من مؤرخ يعتد به تناول تاريخ مصر الحديث ، ولا سيما في فترة محمد علي ، إلا واتخذ من شفيق غربال مرجعاً له في الحقائق والآراء . . وما من كتاب يعتد به في تاريخ هذه الفترة من حيائنا إلا ويدخل في حسابه أعمال هذا المؤرخ العظيم — تلك الفترة العظيمة .

ولكنني رغم كل هذا سادع الحكم على هذا المؤرخ العظيم لأقرانه من

المؤرخين عملاً بروح النصفة والموضوعية التامة التي تعلفناها منه نحن تلاميذه الرسميين وغير الرسميين ، وأكتفى هنا برسم صورة لهذا الرجل الكريم الذي ترك في نفوس عارفيه .. جميعهم بلا استثناء ، أثراً لا تمحوه السنين .

ولد محمد شفيق غربال سنة ١٨٩٤ فهو قد مات إذن عن سبع وستين سنة ، وتلقى تعليمه العالي في مدرسة المعلمين العليا وحصل منها على الدبلوم سنة ١٩١٥ ، ثم أوفدته الحكومة في بعثة إلى جامعة لقربول للتخصص في الدراسات التاريخية ، فحصل على درجة البكالوريوس بمرتبة الشرف من تلك الجامعة في ١٩١٩ . . وكان اتجاهه تخصصه هو التاريخ الحديث ، ثم عاد شفيق غربال إلى مصر واشتغل بالتدريس في العباسية الثانوية حتى عام ١٩٢٢ ، وعندئذ انتقل إلى جامعة لندن للتخصّص للدرجات العليا ، فدرس في مدرسة الدراسات التاريخية التابعة لتلك الجامعة على يد العلامة أرنولد توينبي . . وأعد عليه رسالة الماجستير في التاريخ ، وكان موضوع رسالته التي قدمها في ١٩٢٤ « بداية المسألة المصرية وظهور محمد علي » وكان المؤرخ العظيم توينبي في تلك الفترة مدرّساً شاباً لم يلمع اسمه بعد كما هو اليوم لا مع ، وحين نشرت هذه الرسالة بعد ذلك بسنوات في إنجلترا عام ١٩٢٨ وصدرت عن دار راوتلج للنشر ، كتب توينبي مقدمتها منوهاً بصحة نهج شفيق غربال التاريخي ومنوهاً بسلامة مصادره ، وقد غدا هذا الكتاب مصدراً من أهم المصادر التي يرجع إليها المؤرخون كلما تعرضوا لعصر محمد علي وبعد عودته من الخارج في ١٩٢٤ أثار حصوله على درجة الماجستير عين مدرّساً بمدرسة المعلمين العليا وظل بها حتى عام ١٩٢٩ ثم عين أستاذاً مساعداً للتاريخ الحديث بالجامعة المصرية ، كما كانت جامعة القاهرة تسمى يومئذ ثم رقي أستاذاً للتاريخ الحديث بها وأصبح رئيساً لقسم التاريخ بكلية الآداب ، وكان وكيلاً لكلية الآداب ثم عميداً لها بين ١٩٣٨ و ١٩٤٠ . بعد عمادة أستاذنا الدكتور



خله حسين ، وهذه هي الفترة التي عرفته فيها رئيساً لى فى العمل . . فقد زار  
انجلترا فى تلك الفترة ليتفقد ، بين مهام أخرى ، أحوال مبعوثى كلية الآداب  
فى بلاد الإنجليز . وكنت يومئذ أطلب العلم فى جامعة كامبريدج ، فأخذ يرأسنى  
ويراسل أساتذتى ليطمئن على أن كل شىء يجرى مجراه الطبيعى فى حياة  
أبنائه العلمية .

وفى أوائل الحرب العالمية الثانية أى فى عام ١٩٤٠ عين شفيق غربال وكيلا  
مساعداً لوزارة المعارف ، ولبت فى هذه الوظيفة حتى ١٩٤٢ حين ولى الوفد  
الحكم فأقصاه عن وزارة المعارف وأعادته إلى وظيفته الأولى أستاذاً بالجامعة ،  
فكان يقول راضياً لأبنائه وتلامذته وزملائه إنه قد عاد إلى وظيفته الطبيعية  
فشفيق غربال كان من أولئك الرواد الذين أدر كوا قبل سواهم أنه ليس فوق  
الأستاذية منصب فى الحياة مهما سما . فلما خرج الوفد من الحكم فى نهاية  
الحرب العالمية الثانية أعيد شفيق غربال مرة أخرى مستشاراً لوزارة المعارف عام  
١٩٤٥ ثم وكيلا للوزارة وفى هذا المنصب بقى حتى عاد الوفد إلى الحكم سنة  
١٩٥٠ فنقله وكيلا لوزارة الشؤون الاجتماعية من باب الإبعاد عن مشا كل التعليم  
الحساسة لامن باب الثقة فى كفايته فى تصريف الشؤون الاجتماعية ، وكان أهم  
آثاره أيام اشتغاله فى وزارة المعارف بين ١٩٤٥ و ١٩٥٠ إنشاء « متحف  
الحضارة » فى سنة ١٩٤٨ فهو صاحب مشروعه وهو الذى تعهده ورعاه حتى  
أصبح حقيقة قائمة .

فدا خرج الوفد من الحكم فى ١٩٥٢ عاد شفيق غربال للمرة الثالثة لوزارة  
المعارف وكيلا لها ولبت فيها إلى ١٩٥٤ حين أحيل للمعاش بلوغه السن القانونية  
وفى أوائل هذه الفترة الأخيرة أنشأ شفيق غربال « الجمعية للملكية للدراسات

التاريخية » هذه التي تسمى اليوم « الجمعية المصرية للدراسات التاريخية » وهي في مقدمة جمعياتنا العلمية الجادة التي ترعى المعرفة الإنسانية على أرفع مستوى تعرفه بلادنا فهي تصدر مجلة نصف سنوية تضم صفوة الأبحاث التاريخية وهي تنشر من المطبوعات والوثائق التاريخية بمختلف اللغات ما يشرف حقاً مكتبتنا التاريخية المتخصصة كمخطوط « يوميات دمشق » الذي حققه الدكتور عزت عبد الكريم وهو من القرن (١٧) « ووثائق الحكم المصري في شرق إفريقيا والبحر الأحمر أيام الخديو إسماعيل » الذي وضعه الدكتور شوقي الجبل، وكتاب جاستون فينت عن « محمد علي والفنون الجميلة » و « التاريخ الحربي لعصر محمد علي » للقائمقام عبد الرحمن زكي و « تاريخ الزراعة المصرية في عهد محمد علي » للدكتور أحمد الحته، وما ذكرت إلا قليلاً من مطبوعات هذه الجمعية التاريخية الجادة العاملة على رعاية البحث التاريخي في بلادنا .

ثم عين شفيق غربال في ١٩٥٧ مدير المعهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية خلفاً للأستاذ ساطع الحصري، فجدد في وجوه نشاطه وعمق صلته بالأوساط العلمية المختلفة ، وكان يشرف على كثير من رسائل الماجستير التي يدها طلاب هذا المعهد في التاريخ . وفي هذه الفترة الأخيرة عين شفيق غربال عضواً في المجمع اللغوي وعضواً في بعض لجان المجلس الأعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية ، وتوسع في نشاطه الثقافي فدأب على إذاعة الأحاديث التاريخية كل خميس من إذاعة الجمهورية .

أما أهم آثاره في التاريخ فهي كتابه بالإنجليزية عن « بداية المسألة المصرية - وظهور محمد علي » ( ١٩٢٨ ) ومن المفارقات المؤسفة أن نجد العلامة توينبي في تقديمه لهذا الكتاب يتمنى أن يراه مترجماً إلى اللغة العربية ومع ذلك فهو لم يترجم .

حتى الآن . ثم كتابه عن « الجنرال يعقوب والقارس لاسكاريس » ١٩٣٢ وهو يتناول أول مشروع وضعه المصريون أيام الحملة الفرنسية لاستقلال مصر ، ثم كتابه في « تاريخ المفاوضات المصرية الإنجليزية حتى ١٩٣٦ » وقد صدر الجزء الأول منه في ١٩٥١ بعد إلغاء المعاهدة ولم تصدر منه أجزاء أخرى . . ولعلها الآن أوراق غير مرتبة على مكتب هذا المؤرخ العظيم ، الذي لم يؤرخ للمفاوضات المصرية — الإنجليزية إلا بعد أن ألهمته غريزة المؤرخ وفطنته ، وربما علمه أيضاً . أن عهد المفاوضات بين مصر وإنجلترا قد انتهى إلى غير رجعة ، فنتناول القلم . ليلون ويعقب وهو يعلم أن التاريخ لا يكون موضوعاً حقاً إلا إذا كان بعيداً عن تأثير الأحداث الجارية .

هذه نبذة عن حياة أستاذنا المفقود له محمد شفيق غربال أوردتها من الذاكرة . راجياً ألا أكون قد أخطأت القصد منها في شيء . ذى بال . أما حياته الخاصة . فقد كان فيها أيضاً شيء من تلك الأشياء العميقة التي لا نجد لها كثيراً إلا في حياة المطاء ولا يعرف بها إلا من خالطوا هذا الأستاذ الكبير والأب العظيم ، وذلك هو الحب العميق الذي كان يحمله شفيق غربال لزوجته الإنجليزية ، وذلك الوفاء . النادر الذي كان يحمله لذكرها بعد أن طوتها يد الموت منذ نحو عشر سنوات . فقد تزوج شفيق غربال من فتاة إنجليزية كانت زميلة له في الدراسة أيام الطب بجامعة لفربول . . وقد أنجب منها ولداً واحداً هو ابنه الطبيب الدكتور مراد غربال . وكل من خالط المفقود له أستاذنا شفيق غربال مخالطة عائلية أثناء حياة زوجته . كان يحس بذلك الجو الهادي الجميل النظيف الذي أحاطت به تلك السيدة الكريمة هذا الزوج الوفي ، وكان يحس بأنها خير معينة له في عمله وفي أداء رسالته

فى الحياة ، وكان يحس بتلك الروابط الروحية العميقة التى ربطت ما بين الزوج وزوجته حتى صاروا بفضل هذا الود الهادئ العميق وكأنهما كائن واحد .

وقد أحسننا جميعاً نحن الذين خالطنا أستاذنا شفيق غربال بأن وفاة زوجته لم يكن مجرد صدمة كبرى أصابت هذا الرجل الكبير القلب ، بل كان نقطة تحول فى حياته .. فقد لاحظنا عليه كثرة الشرود والشعور العميق بالوحدة الأبدية ومن التناقض الغريبة ، أولمها متوقفة . أنه أخذ منذ وفاتها يلتبس بالفرار من هذه الوحدة الموحشة بالانهماك فى وجوه من النشاط متعددة والاندماج فى مجتمع العلماء والطلاب بصورة لم تكن معروفة عنه أيام كانت زوجته على قيد الحياة . وألقى عنه الكثير من تحفظه للعروف ، وذهب نفسه بكيائتها لأعمال الجامع والهيئات العلمية . كأنما أضى رجلاً يعرف أنه لم تعد له حياة خاصة أو صدر حنون يعود إليه ، ومن يدخل بيت شفيق غربال كان يرى فى الصالون صورة لزوجته الراحلة وقد كتبت تحتها هذه الآية الكريمة من سورة التحريم : « نورهم يسمى بين أيديهم وبأيمنهم » . فهذا إذن هو النور الذى كان يضر حياته ويضئ قلبه ، وهذه هى الذكريات العزيرة التى كانت تحيط بشفيق غربال كلما عاد إلى داره فى مصر الجديدة أو مشى متأملاً فى حديقة بيته الجميل .

وقد أصيب بيته أيام الاعتداء الثلاثى ، وطلب إليه بعض أصدقائه أن ينتقل إلى دار أخرى فى القاهرة توفر عليه مشقة رحلته اليومية فى شيخوخته . فكانه لا يلقى إلى كلامهم بالا . وجبن ألحقوا عليه قال لهم مؤنباً مامعناه : « أرجوكم ألا تخاطبوني فى هذا الأمر مرة أخرى ألا تعلمون أن زوجتى تعيش معى فى هذا البيت ؟ »

هذه نبذة قصيرة عن حياة شفيق غربال العالمة والخاصة ، وما كنت لأحب

أن أخوض في حياته الخاصة لولا يقينى من أن موت زوجته كان له أخطر الأثر في حياته كلها فجعله يهبها كلها للغير كأنه لم يعد يملك منها شيئاً غير هذا الطيف الجميل الذى يمشى في جنبات حديثه ويملاً أركان بيته بأعطر الذكريات .

ولقد يبدو لقارىء هذا الكلام أن شفيق غربال كان يقحم نفسه في السياسة إقحاماً حتى كانت حكومة الوفد تقصيه وحكومات الأقلية تدينه ، ولكن شفيق غربال كان أبعد ما يكون عن السياسة ، وإنما الأمر كله أنه كان ينتمى إلى مدرسة في التعليم كانت تؤثر تربية الصفوة المتأثرة على تربية الجماهير ، أو على الأقل تنظر بجزع إلى التوسع الكفى في التعليم اعتقاداً منها بأن هذا التوسع لن يكون إلا على حساب الكيف ، فضروجه ودخوله في وزارة المعارف إنما كان مرتبطاً باختلاف العقليات السياسية التى تدير البلاد وتوجه مصير الثقافة فيها .

وليس أدل على عفة شفيق غربال من أنه رغم إنصافه المحقق لشخصية محمد على لم يحاول أن ينتفع من موقفه كمؤرخ بإنشاء صلات بالسراى ، ومعروف أن السراى حين أرادت أن تجد بين المؤرخين من ينصف أسرة محمد على لم تكن تفكر في شفيق غربال ، وإنما كانت تفكر في فئة من المؤرخين الأجانب من أمثال هانوتو وجرابيس ودودويل ، ولو أحب شفيق غربال أن يكون مؤرخ انمصر لكان له ما أحب وأكثر .

وما يجدر بالذكر أن شفيق غربال رغم ميله إلى الترفع العقلى وربما إلى الأرستقراطية الذهنية ، ورغم وضوح معتقده لديه ولدى زملائه وتلاميذه ، كان حريصاً أشد الحرص على رعاية كل عالم أصيل أو باحث أصيل بغض النظر عن اتجاهه الفكرى ، ولو كان منه على طرفي نقيض ، وهذا أقوى دليل على موضوعيته وإدراكه أن في الحياة مجالا لكل الاتجاهات ، بل إن تقدم الحياة

لا يكون إلا باختلاف الآراء ، من أجل هذا كنت تجد حولة كوكبة من المواهب وأهل العلم من كل رأى واتجاه .

وكان رحمه الله كثير القراءة قليل الكتابة ولذا فإن محصول حياته العلمية المكتوب قليل بالنسبة لغيره من المسرفين الذين يكتبون أكثر مما يقرأون أو يتأملون ، أما محصوله الغزير فلم يكن يعرفه إلا من درسوا عليه أو من جلسوا إليه ، وكان أكثر ما يبدو هنا فيه هو اكتمال ثقافته بوجه عام ، واكتمال ثقافته التاريخية بوجه خاص .. فهو برغم تخصصه العميق في التاريخ الحديث لم يسمح لنفسه أن يهمل دراسة المصور الوسطى أو المصور القديمة ، وكثيراً ما كان يصحح شطط المختصين في صميم اختصاصهم ولو كان في غير التاريخ الحديث ، وله في ذلك نواذر لا تنساها ذاكرة دائر من زملائه وأبنائه .

وأشهد أنى تعلمت عليه أشياء كثيرة فيما كتبت عن ابن خلدون ، وقد كنت أجلس إليه وأستمع في عجب إلى هذا البحر الواسع العميق وهو يتجول في المصور الوسطى في يسر ووثوق وكأنه يتجول في تاريخ أمس القريب .

هذه لمسات قليلة في صورة فقيدنا العظيم ، وهي صورة لا تكتمل إلا بدراسة مؤلفاته القليلة العميقة ، وآخرها كتابه عن « العوامل التاريخية في بناء الأمة العربية » الذي أخرجه بعد أن أمسك عن الكتابة نحواً من عشر سنين ، ولا تكتمل إلا إذا جمع أبنائه وتلاميذه وزملائه ذكرياتهم عنه ودونوا ما ألقى إليهم من حديث .

مرحباً أدب كفاً القومى





دعوني أقدم لكم عالماً من علماءنا لا يعرفه أحد إلا طلابه ، وهم قليلون ، وزملاؤه في العلم وهم قليلون أيضاً ، فهو عالم معتكف في صومعته ، وقد اختار لنفسه من ألوان العلم الكثيرة أقل هذه الألوان بريقاً في عيون الناس وأقلها اتصالاً بأمور الحياة التي ألقها الناس . فهو يقرأ أوراق البردى ولا يقرأ إلا أوراق البردى وعن أوراق البردى . فإن خرج عن هذا النطاق قرأ النقوش القديمة ولم يقرأ إلا النقوش القديمة أو عن النقوش القديمة . وهو لا يقرأ إلا اليونانية واللاتينية ، فإن خرج عن هذا النطاق فهو يقرأ عما قرأ ، ومع ذلك فهو في عزلة العلمية هذه أشد ما يكون اتصالاً بحياتنا وبتاريخنا وثقافتنا وبأدبنا ، وذلك بما يلقي عليها من أضواء لا يراها إلا بناؤه وإخوته في العلم ، وهي أضواء ينبغي أن يراها الجميع .

دعوني أقدم لكم الأستاذ الدكتور عبد اللطيف أحمد على أستاذ علم البردى بكلية الآداب جامعة القاهرة ، رغم أن علم البردى ليس له كرسى في جامعاتنا .. وله كرسى في كل جامعة من جامعات العالم الكبرى .. وما ذكرت أوراق البردى إلا وذكرت مصر ، وما ذكرت مصر إلا وذكرت أوراق البردى .. ورغم كل هذا فليس للبردى كرسى في جامعة من جامعاتنا .

أقدم الدكتور عبد اللطيف أحمد على لأنه علمنى بكتابته عن « مصر والامبراطورية الرومانية في ضوء الأوراق البردية » أشياء كثيرة عن تاريخنا القومى ، ولكن لأذيع بين الناس بعض هذا الذى تعلمت . فمن حق الناس ، بل من واجهم ، أن يعرفوا كل شئ هام عن تاريخهم القومى ، ولا سيما فى هذه الفترة التى اندلعت فيها روح القومية ووجب فيها على الناس أن ينبشوا أضيائير للماضى القريب والماضى البعيد . . بحثاً عن مقومات شخصيتهم القومية .

وأبسط وصف لكتاب « مصر والامبراطورية الرومانية » أنه سجل رائع  
لمرحلة من أخطر مراحل نضالنا الوطنى ، وهى مرحلة لا يلتفت إليها الناس كثيراً  
لأنها تقع فى مصر الوثنية وقبل تغفلل أديان التوحيد فى بلادنا . . ولكن هذا  
لا يمنع أنها صفحات رائعة فى المقاومة الوطنية وفى مكافحة الاستعمار ، وفى طلب  
الحرية من يد الفاصب الأجنبى .

أما الفتن الكثيرة التى ثارت منذ أن دخل الرومان مصر أيام كليوباترا . .  
فقد وفاها الدكتور عبد اللطيف أحمد على حقها . ولعل أبلغ وصف للخرج الذى  
كان فيه الرومان هو حيرتهم فى رسم وضعها السياسى من حيث علاقتها  
بإمبراطوريتهم ، فقد بين لنا الأستاذ عبد اللطيف أن مصر وحدها من دون  
الولايات السكثيرة التى استعمرها الرومان لم يرد وصفها أبداً فى الوثائق بأنها  
ولاية تتبع روما ، وإنما وضع لها نظام خاص يجعلها تابعة مباشرة لشخص إمبراطور  
روما ، فهى لا تتبع روما كأية دولة مغلوبة على أمرها .. ولكن تتبع سيد روما  
كما تتبع روما نفسها سيدها الامبراطور ، فهى إذن فى العرف السياسى مساوية  
لروما نفسها .. وإن كان حاكما أجنبياً من الرومان .

وهى درجة فى الحكم الذاتى ، نجدها تتكرر باستمرار فى تاريخ مصر فى  
أيام البطالسة إلى أيام محمد على ، بل أكثر من ذلك نجد الغازى أغسطس  
يقصر قاهر كليوباترا يصدر تشريفاً يحرم فيه على أى رومانى ذى بال ، بما فى ذلك  
أعضاء الأسرة المالكة ، أن يدخل مصر إلا بإذن منه .

واقدر بدو لغير المتفحص أن هذا يضع مصر موضع ضيقة الامبراطور يدخل  
فيها من يشاء ويمنع عنها من يشاء . . ولكن ما هكذا تفهم السياسة . . .  
فأغسطس ، وهو أوكتافىوس قيصر ، حين فتح مصر إنما فتحها باسم روما  
هو جنود روما ، ولحساب روما ، وهو الذى نعرف جميعاً أنه ألب الرومان

دلى أنطونيوس عاشق كليوباترا ، متهما إياه بتخيير الامبراطورية والاستقلال .  
بمصر عن روما .

فاذا حدا بأغسطس بعد أن تمت له الغلبة على مصر ، أن يعدل عن إرجاعها  
رسمياً إلى حظيرة روما ، وأن يتكر لها هذا الوضع الفريد ، وهو أنها لا تتبع روما .  
ولكن تتبعه شخصياً ؟

لا إجابة عندي على هذا السؤال إلا أنه وجد نفسه في بلد تعود على الحكم  
الذائ من أيام البطالسة ، بل قد يقبل أن يتبع حاكماً أجنبياً يسوس مصر وفق  
تقاليدها . . ولكن لا يقبل أن يتبع دولة أجنبية تسوس مصر وفق تقاليد أجنبية  
وكان هذا دائماً هو الحل الوسط الذى تحترم به شخصية المصريين : حاكم مشترك  
للاسكندرية وأثينا ، وحاكم مشترك للاسكندرية وروما . . ومثل هذا الحاكم  
المشترك مستطيع لو شاء أن يحكم روما من الإسكندرية كما يحكم الإسكندرية من  
روما . . وبهذا الوضع القانونى تقف الإسكندرية من روما موقف النندلند ،  
وبه يصبح الإمبراطور أحد الفراغة . . كما حدث للاسكندر والبطالسة من قبل .  
هذا من جهة القانون .. أما القوة القاهرة فلها حكم آخر .

ولست أزعم أن الدكتور عبد اللطيف أحد على ، استخلص كل هذه  
النتائج بكل هذا الوضوح ، فهو فى حذر العالم يثير المشاكل أكثر مما يحجب عليها  
ولكن المقطوع به أنه تتبع ثورات مصر الفاشلة ثورة ثورة ، من ثورة الأقصر  
وقط فى ٢٩ ق . م ، إلى ثورات الإسكندرية المتعاقبة التى حدثت بنائب  
الإمبراطور أن يحرم على المصريين حل السلاح ابتداء من ٣٤ ميلادية .

واقترن السكفاح الوطنى بكفاح ديمقراطى من أجل إعادة إنشاء « مجلس  
الشورى » الذى عرفته الإسكندرية قبل دخول الرومان واسمه « مجلس البوليه » .  
وقد بين لنا الدكتور عبد اللطيف كيف كانت إعادة مجلس الشورى فى مقدمة .

المطالب التي تقدم بها أهل الإسكندرية إلى أغسطس قيصر ، وكيف تخوف قيصر من عودة هذه الجمعية التشريعية فرفض إجابة طلبهم .. وتجددت الاضطرابات بصورة مختلفة لتحقيق الهدف الوطنى والغاية الديمقراطية .

ومن أهم النصوص التي اكتشفت حديثا ، وعرضها علينا الدكتور عبد اللطيف ، بردية تصف الحياة السياسية في الإسكندرية حول عام ٢٨ ميلادية وهذه البردية تشير إلى وجود « مجلس شيوخ » بمدينة الاسكندرية كان يسمى « جروسيا » وكان يتألف من ١٧٢ عضواً من مواطنى الإسكندرية .. ولا يعرف على وجه التحقيق تاريخ إنشاء هذا المجلس ولا اختصاصاته إن كانت تشريعية أم استشارية .. ومن المؤرخين من يقولون أنه قديم قدم البطالسة .. وأيا كان الأمر فاكشاف البرديات الدالة على وجود هذه المجالس في الإسكندرية في ذلك العهد السحيق أمر جد خطير .

ومن أهم البرديات التي حدثنا عنها الدكتور عبد اللطيف أحد على البردية المشهورة « برسالة كلوديوس إلى الإسكندريين » .. وهى بردية عثر عليها في جرزة بالقرب من الفيوم في ١٩٢٠ ونشرها العلامة إيدريس بل في ١٩٢٤ ، ومن هذه البردية نرى كيف كان المصريون يذأبون على استخلاص حقوقهم الوطنية والديمقراطية بمختلف السبل . فمنهم من تقدموا للإمبراطور كلوديوس قيصر بجملة مقترحات واضح منها أن بعضها قصد به تخدير أعصابه أو « تدليك » — كما نقول اليوم — بفرض الحصول على مطالبهم الشعبية .

فهم مثلاً يقترحون اعتبار عيد ميلاده عيداً رسمياً « وإنشاء جماعة تحمل اسمه » وغرس شجرة مقدسة تكريماً له ، وإقامة عدة تماثيل له عند مداخل القنطرة ، أحدها في أبو صير . والآخر في رأس التين ، والثالث في الفرما ، وإقامة معابد له .. كل هذه المقترحات يتقبلها كلوديوس قيصر إلا الأخير فهو يرفضه .

خوفاً من إيذاء الشعور الدينى قائلًا إن المبادئ لا تقام إلا للكلمة . ثم تاتى المطالب الوطنية ، وأهمها ثلاثة :

١ — الاعتراف بالجنسية السكندرية لكل من استوفوا شروط الاندماج فى منظمات الشباب مع ما يتبع هذا من امتيازات واعفاءات يتمتع بها أصحاب هذه الجنسية .

٢ — تحديد مدة المناصب البلدية بثلاث سنوات .

٣ — إنشاء مجلس الشورى .

ويدل رد كلوديوس قيصر فى هذه الرسالة على معنى خطير . فهو مع تأكيد الحق فى الجنسية السكندرية لمن انحرفوا فى منظمات الشباب حتى سنة توليه العرش ، يستثنى من ذلك من « اندسوا » فى هذه المنظمات مع أنهم ينحدرون عن آباء أرقاء . ولنا أن نفهم من هذا أنه كانت توجد حركة تقدمية لتحرير العبيد فى مصر ، وكان أتباعها من العبيد يتحايلون على ذلك بالانخراط سرأ فى منظمات الشباب ، فقد كان معروفًا فى العالم القديم أن الأحرار وحدهم لهم شرف الجنديّة . أما الأرقاء فيفعلون ويصنعون ويخدمون .

كذلك وافق كلوديوس قيصر على اختصار تولى منصب البلدية إلى ثلاث سنوات ، واعترف بأن قصر المدة يزيد من إحساس أصحاب المناصب بالمسئولية ، أو بلفته هو : « لأن حكمهم سوف يسلكون أثناء فترة توليهم مناصبهم مسلكاً حذراً خشية أن يتعرضوا للحساب على إساءة استعمال السلطة » .

وأما عن المطلب الأكبر ، وهو إنشاء مجلس الشورى ، فنرى كلوديوس قيصر يراوغ فيه أهلي الاسكندرية قائلًا :

« وأما عن مجلس الشورى ، فليس فى وسعى أن أقول ما هى السببة التى

درجتم عليها في عهد الملوك القدماء ، ولكنكم تملون جيداً أنه لم يكن لديكم مجلس في عهد من سبقوى من الأباطرة . . . وحيث أن هذا مقترح جديد يثار الآن للمرة الأولى ، ولا يتضح ما إذا كان سيمود بالفائدة على المدينة وحكومتي فقد كتبت إلى إميلْيوس ركتوس ( الوالى ) ليمتث الموضوع ويخبرنى عما إذا كان من الضروري إنشاؤه أصلاً ، وكيف ستكون طريقة إنشائه إذا تبين أنه ضرورى .

وتدل الإشارة إلى التقاليد المتبعة « في عهد الملوك القدماء » على أن أهل الإسكندرية ، في عريضتهم إلى الإمبراطور كلوديوس ، تحدثوا عن إحياء مجلس كان موجوداً فعلاً قبل دخول الرومان مصر . . ربما أيام البطالسة ، وربما أيام الفرعنة أنفسهم .

وتتناول « رسالة كلوديوس إلى أهل الإسكندرية » موضوعاً آخر من أخطر الموضوعات ، هو تنظيم العلاقة بين أهل الإسكندرية ويهود الإسكندرية فقد جاءت الرسالة عقب سلسلة من أعمال العنف قام بها الإسكندريون ضد اليهود ، بلغت حد المذابح وانتهاك العبادات . . . وينهى كلوديوس أهل الإسكندرية عن التعرض لأشخاص اليهود وعبادتهم ، ولكنه في الوقت نفسه ينهى اليهود عن الاندماج في منظمات الشباب وما شاكلها مما هو قاصر على المتمتعين بجنسية الإسكندرية ، ويدكرهم بأن المدينة « ليست مدينتهم » ويطلبهم بأن يكتفوا فيها بنصيب الأجنبي المتمتع بخيراتها الجملة ، دون أن يحاولوا الحصول على مزيد من الامتيازات ، ويحرم هجرة مزيد من اليهود إلى الاسكندرية .

وأرجىء النظر في إنشاء مجلس شورى فتجددت في الإسكندرية الاضطرابات وظلت الاسكندرية بغير مجلس شورى حتى سنة ٢٠٠ حين حصلت عليه أخيراً بعد جهاد عنيف ضد حكم الرومان .

وفي هذا الكفاح الوطني والديمقراطي أدى الأدب دوراً جليلاً ، فقد عثر العلماء على طائفة من أوراق البردي تسمى في مجموعها « أعمال الإسكندريين » أو « أعمال الشهداء المسيحيين » المشهورة في العهد المسيحي .. وتدور هذه البرديات حول موضوع واحد ، فهي في صورة محاضر الجلسات القضائية أو محاضر المحاكمات .. وفيها نرى التهمين من المصريين يقبضون مع الامبراطور الأناطز الموجهة ، ونرى الشهداء فيها يلقون الخطب الطويلة معددين مساوئ حكم الرومان قبل أن يساقوا إلى اللعن .

وهذه « الأعمال » لون غريب من الأدب ، فهي ليست قصصاً من نسج الخيال ، وهي ليست مدونات تاريخية أمينة ، وهي ليست محاضر دقيقة لما ورد في محاكمات زعماء الإسكندرية المجاهدين . والغريب فيها أنها مؤرخة كلها تقريباً بعد ٢٠٠ ميلادية ، ولكن المحققين أثبتوا أن هذه « الأعمال » شاعت كتابتها في عصر كامل وفي فترات مختلفة . ومحورها جميعاً : تمجيد الوطنية والدعوة للاستشهاد في سبيل الوطن والدعاية ضد الرومان .. وهي جميعاً تنوه بنبالة زعماء الإسكندرية وطيب نسبهم وتقوامهم للأكلة وحبهم لمدينتهم وجرائهم في الحق وتحديهم أباطرة روما ، وجلدهم على التعذيب وترحيبهم بالموت في سبيل الوطن .. ويتواتر أيضاً في « أعمال » شهداء الإسكندرية التنديد بضعف الأباطرة وظلمهم وخضوعهم لسلطان اليهود أو خضوعهم لسلطان نسايم وحاشيتهم .

وهذه الأعمال لا يمكن أن توصف بأنها أعمال أدبية من طراز عظيم .. ولكن الذي لا شك فيه أنها صفحات باهرة في أدب الجهاد الوطني .

أنظر مثلاً هذه البردية التي تصف جلسة يجادل فيها الزعيم الإسكندري أسيدور الإمبراطور كلوديوس قيصر :

إيسيدور : مولاي قيصر ! أتوسل إليك أن تصنى إلى حديثي عن الولايات التي نزلت بموطني .

كلوديوس : سأخصص لك هذا اليوم

وهنا يوافق جميع أعضاء مجلس الشيوخ على الاستماع إلى كوي إيسيدور .

كلوديوس : إياك أن تقول شيئاً ضد صديقي أجربيا ، فقد نسبت من قبل في هلاك رجلين آخرين من أصدقائي : ليون مدير الشئون البلدية والأوضاع القانونية ، ونيفيوس والى مصر . . . والآن أنت تكيل الاتهامات لهذا الرجل أجربيا .

إيسيدور : مولاي قيصر ! ماذا يعنيك من أمر يهودي كأجربيا لا يساوى شرو فقير .

كلوديوس : ماذا تقول ؟ . . أنت أوقع الناس جميعاً .

وفهم من بردبة أخرى أن الإمبراطور أصدر حكماً بإعدام إيسيدور وزعيم مصري آخر اسمه لامبون . . وتثور ثائرة إيسيدور فيتحدى الإمبراطور بقاسى الكلام . .

كلوديوس : لقد أهلك يا إيسيدور كثيراً من أصدقائي . .

إيسيدور : لم أفعل سوى أن امتثلت لأوامر الإمبراطور في ذلك الوقت ، وإني مستعد أن أدين لك أيضاً من ترغب في إدانته .

كلوديوس : أصحيح يا إيسيدور أنك ابن راقصة ؟

إيسيدور : أنا لست عبداً ولست ابن راقصة ، وإنما أنا مدير معهد التربية



مدينة الإسكندرية الشهيرة .. وأما أنت فابن منبوذ (غير شرعى) لسالوى اليهودية ..

لامبون : ليس بيدنا حيلة سوى الإذعان لحاكم مجنون ..

وواضح من هذه النصوص أن المؤلف جعل إيسيدور يشير إلى خضوع الإمبراطور لإجربيا اليهودى ، ويصفه بأنه ان غير شرعى لراقصة يهودية ، وجعل لامبون يعرف قيصر بأنه حاكم مجنون .. ولا يعرف على وجه الدقة إن كانت ألقاظ التحدى هذه مسجلة تسجيلا حرفيا ، أم أن خيال الأديب قد بالغ فيما قيل ليظهر زعماء الإسكندرية فى مظهر الأبطال الذين يمتثلون على قيصر ويكيلون له صاعا بصاع غير خائفين من الموت .

والرأى الثانى أرجح لكثرة تواتر هذا الموقف المتحدى فى أعمال شهداء الإسكندرية ، مما يوحي بأننا بإزاء نصوص أدبية تقوم على مادة تاريخية ، وبما يوحي بأننا بإزاء فن من فنون الأدب لاهو بالمرح ولا هو بالتاريخ . ولكن أشبه شئ بالتاريخ المسرح الذى يهدف الأديب فيه إلى رسم صورة بطولية عن زعماء الكفاح المهابا للشعور الوطنى ..

أما من ناحية الأسلوب ، فالدلائل تدل على أن هذا التراث من التراث الشعبى الخالى من صقل الأديب المحترف أو من لمسة الفنان المدرب .

وما قدمت إلا جانباً طفيفاً من كتاب الدكتور عبد اللطيف أحمد على عن (مصر والإمبراطورية الرومانية) .. وفيه ذكر وفير بهم المؤرخ والسياسى والأديب . والمنشغل بشئون المسرح ، ولا سيما فى تلك الصفحات التى تعرض رأى الشعراء اللاتين فى كليوباترا والمصريين ، وتعرض رأى المصريين فى الرومان .



معنى جَدِيدُ للواقعية



لصديقي الأستاذ مفيد الشوباشي فضل عظيم على « الواقعية » في الأدب ،  
وإذا كان اسمه لم يقتزن بالأدب الواقعي وتطوره كما اقتزنت أسماء غيره من النقاد  
في السنوات الأخيرة ، قل من لا يعرف أن الأستاذ مفيد الشوباشي كان من  
أسبق الدعاة للأدب الواقعي بيننا ، فقد حمل لواء هذه الدعوة في مجلة « الأديب  
المصري » التي كان يصدرها ، وهو اليوم يستطيع أن يطمئن إلى أن دعوته  
قد أثمرت وأثمرت حتى غدا قطافها في كل يد وفي كل فم يستعذبه أناس ويضرس  
منه آخرون .

وليطمئن صديقي الأستاذ مفيد الشوباشي أيضا إلى أني لازلت كما عهدني  
منذ أعوام وأعوام أستمع لأدب الواقعي أينما وجدته في أنضج حال ، وأن  
كنت لا أخفي على أحد أني لا أقتصر في غذائي على طعام واحد بل آكل من  
طيبات ما رزقت سواء أكان هذا الرزق كلاسيا أم رومانسيا أم واقعا أم رمزيا  
أم سيرا ليا أم مستقبليا إلى آخر ما هنالك من مدارس الأدب والفلسفة ،  
ولا أشتط فيما أتناول من ثمار الفن إلا النضوج ، متمثلا في ذلك بقول شكسبير  
في الملك لير : « النضوج هو كل شيء في الحياة » .

قلبك لم أدهش حين قرأت للأستاذ مفيد الشوباشي كلمة على صفحات  
« الشعب » عدد ١٩ أغسطس ١٩٥٧ بعنوان « النقد الثوري .. في روسيا  
القيصرية » يبسط فيها بعض أسس المذهب الواقعي في الأدب كما وجدها في  
كتابات بلينسكي وتشترنفسكي وهما من كبار المفكرين الروس في القرن  
الماضي .. بل وسرني أن يدافع الأستاذ مفيد الشوباشي عن مبدأ الأدب للحياة  
والفن للحياة ، فقد ارتبط اسمي بهذا التيار الأدبي زمنا أيام أن كنت أشرف  
على صفحة الأدب في جريدة « الجمهورية » ولا زلت على عهده بي وعلى عهد

الناس بي أومن بأن الأدب ينبغي أن يكتب في سبيل الحياة ، ولا زلت على عمده بي وعلى عهد الناس بي أعتقد أن مذهب « الفن للفن » و « الأدب للأدب » مذهب سلبى ضيق الحدود ، كانت له ضرورات تاريخية فيما مضى ، ثم انقضت هذه الضرورات أو انقضت أكثرها على أقل تقدير

ولكنى أعتب على الأستاذ مفيد الشوباشى جملة أشياء أهمها أنه جنى على بليونسكى حين سخره ليدعو معه إلى نظريته في ( تحرير الأدب ) ، فأخذ من بليونسكى شيئاً وترك أشياء ، بل أوشك أن أقول أنه قدم لنا بليونسكى وانفا على رأسه وعكس أقواله حين أخذ منها شطراً وترك شطراً .

كذلك أعتب على الأستاذ مفيد الشوباشى أنه عم وأطلق القول في دعوته لمناهضة ( الآداب الغربية المضلة ) دون أن يحدد لقراره اسم أديب واحد من الأدباء المصريين الذين يتجرون في هذه السموم الغربية ، التي ينشرها الاستعمار الغربى ، ودون أن يشرح لنا ماهية هذه الآداب الغربية المضلة حتى تتجنبها ونستعيز بالله من سمومها ، بل ونشارك معه في مقاومة إفسادها ( لعقول شبابنا وقلوبهم ) .

ووجه العتاب أن الأستاذ مفيد الشوباشى بدأ مقاله بتصويره حالة الأدب الروسى قبيل بليونسكى وتشرنشفسكى وتصويره ( الطبقة المثقفة التي استمقت معارفها من أوروبا الغربية وتأثرت بمظاهر حضارتها ، فدرجت على محاكاة الأدب الغربى ، ولم تمن في أعمالها الأدبية إلا بصوير الطبقة الراقية الروسية التي حرصت وتخاذ كل الحرص على اقتباس أساليب العيش التي اصططنعتها الطبقة الراقية الباريسية ثم — وصف أدب هذه الفترة بأنه من أدب ( الفن للفن ) ثم شرح دور المفكر بليونسكى وأقرانه في نشر الفكرة الواقعية والدعوة لربط الأدب بحياة

« الشعب . ثم ختم مقاله بالدعوة إلى « تحرير الأدب » من « ربة الصنعة والتقليد .  
والتصوير السطري الفوتوغرافي والتخبط على غير هدى فيما لا ينفع » وهو يناشد  
الأدباء « الشرفاء » قائلا :

« ألا يدرك أولئك الأدباء أننا في نضال مرير مع الاستعمار والاستغلال ،  
وأن لدولة الظلم معتقدات فاسدة خداعة تروجها آدابها ؟ فكيف يسكتون على  
غزو الآداب الغربية المضلة لعقول شبابنا وقلوبهم ، دون أن يتصدى لها أدبنا  
مؤيدا لمعتقداتنا المناهضة للاستعمار والاستغلال ، وللؤيد للحق والعدالة  
والإنسانية ؟ » .

أما الدعوة إلى الواقعية فلا غبار عنها ، ولعلّ أشاركه فيها لو أنى علمت أن  
الحياة التي أقصدها هي عين الحياة التي يقصدها حين نقول مما أن الأدب يكتب  
للحياة أو ينبغي أن يكتب للحياة .

أما دعوته الأخيرة هذه التي يطلب إلينا فيها مقاومة « الآداب الغربية  
للمضلة » فأرجو أن يعذرني الأستاذ مفيد الشوباشي إن أنا وقفت أمامها حائراً أقلبها  
خافهم لهم أكثر من معنى . ولو أن الأستاذ الشوباشي حدثنا في مقاله أنه يرى  
في الآداب الغربية أو على الأصح في كل أدب من آداب الغرب أشياء تضلل  
وأشياء لاتضلل وحذرنا من الأولى وشجعنا على الثانية ، لما اختلف اثنان في  
ختم دعوته والاستجابة لها ، ولما بقي أماننا إلا أن نتبادل الرأي لنتهدى إلى  
للضلل وإلى ما ليس بمضلل .

ولكنه أطلق القول في « الآداب الغربية » فهل نفهم من كلامه أنه يقصد  
أن الآداب الغربية مضلة جملة وتفصيلا ؟

إن عامة مة له تدل على ذلك ، فالمقال من ألفه إلى ياته بصور كيف أن.  
الأدب الروسى لم يصبح أدباً إلا بعد أن ثار بلينسكى والواقعيون على « هذا اللون  
من الأدب الروسى » الذى « أرضى الحكومة القيصرية الإقطاعية الحريصة  
على شغل الناس عن الواقع المرير بالزخرف الباطل ، هذا اللون من الأدب الذى  
بث فى نفوس قرائه تقديس الحضارة الأجنبية ، واحتقار بلاده التى لم تسم إلى  
لمستوى الحضارى الأجنبى » .

باختصار ، فقياساً على ما فعله الواقعيون فى روسيا نحو منتصف القرن التاسع  
عشر من مقاطعة الآداب الغربية المضلة ، وكلها مضلة على ما وصف الأستاذ  
الشوباشى باسم الثورة على « رق الفلاحين القائم فى بلادهم ومناهضة للحكومة  
القيصرية الاستبدادية المتربصة لليقظة القومية التى بدرت بوادرها ، ينبغى على  
الواقعيين المصريين مقاطعة الآداب الغربية المضلة باسم التحرير الوطنى .. وباسم  
النضال للريز مع الاستعمار والاستغلال » .

وغير صحيح ماذهب إليه الأستاذ الشوباشى من أن بلينسكى والواقعيين كانوا  
يدعون إلى مقاطعة الآداب الغربية وإنما الذين كانوا يدعون إلى ذلك فى روسيا  
أيام بلينسكى هم دعاة القومية السلافية ، وقد كان بلينسكى من كبار مناهضيهـم.  
نظراً لما ذهبوا إليه من التطرف فى تمجيد الشخصية السلافية وزعمهم أن الأمة  
السلافية قادرة على ما لم تأت به الأوائل ، وقد ذهب دعاة السلافية إلى مهاجمة  
بطرس الأكبر الذى وصفه المؤرخون بأنه مفشىـه روسيا لأنه وجدها فى حالة  
محزنة من التخلف والانحلال فربطها بحضارة أوروبا ونقل إليها معالم المدنية التى  
وجدها فى الغرب ، أما دعاة السلافية فقد ندبوا فضائلهم « الروسية » القطرية  
التي طمرها بطرس الأكبر تحت ركاب من المدنية الأوروبية « الزائفة » ، وقد  
كانوا معترزين بأسميوتهم بقدر اعترازم بهذه الفضائل القطرية .



أما بلينسكى فهو يدحض عقيدتهم فى أدب جم ، ونطق متماسك قائلا فى بحثه المسمى « دراسة فى الأدب الروسى عام ١٨٤٦ » .

« ولما كنا مخطورين على حب التكهن والاستسلام للأحلام ، ولما كنا نتخوف من الاستنتاجات التفسيرية ذات المدلول الذاتى فنحن لا نقرر بما لا يقبل الجدل أن الأمة الروسية مقدر لها بقدر أزلى أن تعبر بقوميتها عن جوهرها المتفوق فى الخصوبة ومن شخصيتها المتعددة الجوانب إلى درجة لاتدانى ، وأن هذا ما يفسر لنا قدرتها المذهلة على استيعاب كل العناصر الأجنبية وهضمها ، ولكننا نجرؤ على الاعتقاد بأن هذه الفكرة ليست تائمة على غير أساس إذا نسيت كغرض مجرد من الصخب والتعصب » ..

وبلينسكى يريد بهذا الكلام أن يوضح لفلاة دعاة القومية السلافية أن الإيمان الميثافيزيى بأن الشخصية السلافية أخصب فطرة من سواها فرض يقبل النظر وليست حقيقة ثابتة مقررة كنواميس السماء .

بل إن بلينسكى يوضح فى أكثر من موضع أن القومية الروسية التى يتحدث عنها دعاة السلافية بكل هذا التمجيد لم تكن بعد فى أيامه قد تبلورت أو تحددت معالمها تماما ، وفى ذلك قوله : « أما عن ماهية هذه القومية الروسية على وجه التحديد ، فليس من الممكن بعد تحديد هذه الماهية ، ويغبطنا فى الوقت الحاضر أن عناصر هذه القومية قد بدأت تتكشف وتجلو كآبة التقليد الخالى من التعبير تلك الكتابة التى قذف بنا فى لجها إصلاح بطرس الأكبر » .

فهذا المفكر المعتدل المترن كان لا يرضى بالتطرف فى أى اتجاه فهو لا يوافق المبالين فى تمجيد القومية الروسية وهو لا يوافق المبالين فى أفكار هذه القومية . وهو يقول إن تاريخ روسيا المليء بالقسوة والاضطهاد هو منيع هذا التطرف فى .

هذا الاتجاه أوداك . ويؤيد ذلك قوله : « من هذا أن لجأ البعض إلى قومية مسرفة في الأوهام ، ولجأ آخرون باسم الإنسانية إلى عالمية مسرفة في الأوهام » .  
وتند بلينسكى أن الفريقين على شطط ، وأوضح مظهر من مظاهر هذا الشطط هو صلة روسيا بحضارة غرب أوروبا ، فدعاة القومية المتطرفة ينادون بمقاطعة كل ما هو أوروبى ، ودعاة العالمية المتطرفة ينادون باتساع كل ما هو أوروبى .  
أما بلينسكى فهو يتمسك بالقومية دون أن يتنازل عن الإنسانية ، وفي ذلك يقول : « إن أمة بغير قومية لتشبه رجلاً بغير شخصية » ويقول : « إن القومية بالنسبة إلى فكرة الإنسانية كالشخصية بالنسبة لفكرة الإنسان ، فهو إذن يجد خيراً في دعوة القومية ، ولكنه في الوقت نفسه يعنى على دعائها تطرفهم .  
ويعلن أنه لا يرى تعارضاً بين فكرة القومية وفكرة الإنسانية ، وفي هذا يقول : « بل أكثر من هذا : لقد آن الأوان لأن نكف عن الإعجاب بكل ما هو أوروبى لمجرد أنه أوروبى وليس آسيوى ، كما آن الأوان لأن نحترم ما هو أوروبى وأن نصبو إليه لمجرد أنه إنسانى ، وبهذا ننبد كل ما هو أوروبى وليس إنسانياً بنفس العزم الذى ننبد به كل ما هو آسيوى وليس إنسانياً » .

هذاموقف الفكر بلينسكى من الآداب الغربية وهو يختلف كل الاختلاف عما صورته الأستاذ مفيد الشوباشى الذى رسم لنا صورة لبلينسكى و « الواقعيين » الروس تبرزه في هيئة المجاهد العبوس ضد « الآداب الغربية » ، بالإطلاق لا بالتحديد .

هذا هو بلينسكى الذى كتب في رسالة له إلى ف . ب . بوتكين بتاريخ ٨ مارس سنة ١٨٤٧ يقول محدداً موقفه من القومية الروسية ومن الحضارة الأوروبية : « إن طبيعتى طبيعة روسية ، وسأوضح لك الأمر بجملة أوضح : أنا روسى وفخور بروسيتى » هذا الإيضاح يكتبه بلينسكى باللغة الفرنسية !! »

ولا أريد أن أكون أى شىء آخر حتى ولا فرنسياً رغم أنى أحب الأمة الفرنسية. واحترمتها أكثر مما أحب أو احترم أى أمة أخرى ، إن الشخصية الروسية لازال جنيثا ، ولكن ما أرحب السعة وأعظم القوة الذين يحتويهما هذا الجنين. وما أظن اختناقها بالضيق والحدود ! » وهو لا يقصد بذلك الضيق الحدود المفروضة من الخارج ولكن من دعاة التمسب السلافي المتأثرين بكتابات كرامزين .

وغير صحيح أيضاً ماذهب إليه الأستاذ مفيد الشوباشى من إطلاق القول بأن « واقعية » بلينسكى ، تقوم على كفاح الطبقات الكادحة كما نفهم اليوم. من هذه العبارة ، وفى ذلك يقول الأستاذ الشوباشى : « لقد امتعض من أدب قومه المصطنع المترسم لخطى الغرب ، وشعر بحاجة بلاده إلى أدب يصور أوضاعها بصدق ، ويفضح مظالم نظام الحكم فيها ، ويبرز مآسيه ومخازيه ، ويعبر عما يشعر به مواطنوه من مضض العوز والحرمان . . شعر بأن إبراز بشاعة الواقع فى مرآة الأدب ، وحث الرازحين تحت عبء ذلك الواقع على التخلص منه بجعل بقاءه مستحيلا » .

وإذا كان بعض دعاة المذهب الواقعى فى أدبنا يرون ضرورة الواقعية فى كفاح الطبقات الكادحة التى تعيش فى واقع يشع مر ، فهذا بغير شك حق. من حقوقهم الطبيعية كمفكرين برسمون لنا طريق الأدب كما يفهمونه ، ولكن ليس من حقهم بحال من الأحوال أن يقرأوا أفكارهم الخاصة فى أفكار غيرهم من الأدباء والمفكرين .

وإذا كان الأستاذ الشوباشى قد وجد مثلاً يلوم فيه بلينسكى الكاتب العظيم جوجول لأنه كتب كتاباً ينم عن قلة وعلة على الفلاحين الأشقياء ، فاقوله فى المواضيع التى يسخر فيها بلينسكى من أولئك الأدباء الذين يربطون ما بين

الواقعية وتصوير حياة الفقراء ، بل ويقول أيضاً إن رأيهم ينبغي أن يهمل تماماً ولا يستحق أن يناقش ؟

أنظر إلى قول بلينسكى فى بحثه « دراسة فى الأدب الروسى عام ١٨٤٦ » .

« تأمل عن قرب ، واصنع جيداً : ماذا تطرق صحفنا عن مبادئ أكثر من سواها ؟ إنها تطرق القومية والواقع ، وماذا تهاجم من مبادئ أكثر من سواها ؟ إنها تهاجم الرومانسية وأحلام اليقظة والتجريد و بعض هذه الموضوعات سبق بحثه كثيراً قبل هذا ، ولكنها كانت ذات معنى ومضمون مختلف ، وفكرة « الواقع » جديدة كل الجدة ، « فالرومانسية » كانت ينظر إليها فيما مضى على أنها الألف والياء فى قاموس الحكمة الإنسانية ، وكان يعتمد أنها المفتاح الوحيد الذى يحل كل المشاكل وفكرة « القومية » كانت فيما سبق يطبق على لون من الأدب لاسواء خال من كل صلة بالحياة ، بل إن التطبيق السائد للقومية حتى الآن يلمس فى الأدب أساساً ، مع هذا الفرق ، وهو أن الأدب قد أصبح اليوم صدى للحياة ، أما كيف يحكم الناس على هاتين الفكرتين اليوم فموضوع آخر .

فالبعض — كالمادة — يحسن تقديره والبعض يسوء تقديره ، ولكن الجميع يوشكون أن يشتركوا فيما يبدو من اعتبارهم أن حل هذه المشاكل يرسم طريق خلاصهم الشخصى . فشكلة « القومية » بوجه خاص قد استرعت اهتمام الجميع وأفضت إلى ظهور تيارين متطرفين . فالبعض قد خلط القومية بالمعادن القديمة التى لم تعد نعيش إلا بين عامة الناس ، وهذا البعض لا يحب أن تحتقر فى حضوره أشياء كالأكواخ القذرة المكسوة بالصنّاج أو كالفجل و( الكفاس ) وحتى ( السفوخة ) . والبعض الآخر إذ يعترف بالحاجة إلى المبدأ القومى الذى يعمل على كل ذلك . ويلتمس هذا المبدأ فلا يجده فى الحياة الواقعية ، يعتقدون

النفس لاختراع مبدأ من عندهم ، بينما نراهم يلحون تلميحا غامضاً بأن (الخشوع) هو السجية المعبرة عن القومية الروسية أما البعض الأول فمن السفخ أن نجاده وأما البعض الآخر فنقول إن الخشوع في بعض المناسبات فضيلة حميدة نجدها في الناس من أى جنسية كانوا ، نجدها في الفرنسى كما نجدها في الروسى ، ونجدها في الإنجليزى كما نجدها في التركى ، ولا نحسب أنها في ذاتها تكون ما نسميه ( بالقومية ) .

ومن هذا النص الذى أعتذر للاستاذ الشوباشى وللقارىء معا عن ترجمته كاملاً يبدو لنا موقف بلينسكى من الواقعية ومن القومية واضحاً جلياً لا لبس فيه وهو على نقيض الموقف الذى صورده لنا مفيد الشوباشى .

ومن النص نستخلص أمرين :

أولاً : أن بلينسكى يجد في المدرسة التى تفسر الواقعية والقومية على أنها تصوير للحياة في أكوخ الكادحين ولعاداتهم الفولكلورية المتوارثة دعوة هذر لا تستحق الرد عليها .

ثانياً : أن بلينسكى يجد في المدرسة التى تفسر الواقعية والقومية على أنها مجموع الفضائل القطرية التى غرسها الله في الأمة السلافية فيزها بها على سائر الأمم ، ومثالها عنده دعاة السلافية ( الخشوع ) و ( الحب ) مدرسة تختص الأمة السلافية بفضائل تشترك فيها جميع شعوب الإنسانية .

وأخيراً فإني لا أزعم لففسى علماً غزيراً بالأدب الروسى ، ولعل لدى الأستاذ مفيد الشوباشى مصادر أخرى استمتى منها ما ساقه من آراء أو تخريجات أما أنا فأعترف إني لم أرجع فيما سقته إلى غير بلينسكى نفسه وما تركه لنا من أبحاث ورسائل نشرتها في موسكو باللغة الإنجليزية عام ١٩٥٦ ( دار النشر باللغات الأجنبية ) .



في الأدب الشعبي





لم يتح لي حين ظهر كتاب الأستاذ أحمد رشدي صالح في « الأدب الشعبي » عام ١٩٥٤ أن أطلع عليه ، وقد ظل هذا الكتاب في خاطري منذ نشره . كثرة ما سمعته من ثناء عليه من جهة ولشدة اهتمامي بموضوعه من جهة أخرى حتى أتيت لي أخيراً أن أطلع على الطبعة الثانية منه ، فأيقنت أن كتاب الأستاذ أحمد رشدي صالح كتاب خطير ، خطير في موضوعه ، خطير في مادته ، خطير فيما فتح من آفاق أمام دارسي الآداب الشعبية والفولكلور .

أما وجه الخطورة في هذا الكتاب فهي أن مؤلفه بدأ من حيث ينبغي أن يبدأ كل رائد في ميدان جديد وبدأ بالاستقصاء والاستقراء فجمع بنفسه بعض المادة الخام في أدبنا الشعبي ثم فحص هذه المادة ودرسها واستخلص منها بعض النتائج العامة ، ولم يبدأ بالعموميات كما يفعل بعض الباحثين . وبهذا أثبت الأستاذ أحمد رشدي صالح لنا أن في مصر أدباً شعبياً خطيراً ، وأثبت ذلك بالدليل المادي القاطع لا بمجرد الافتراض أو الحاجة أو التسليم .

ويكفي أن تقرأ ما جُمع لنا من نماذج الشعر الشعبي في مختلف الفنون ومختلف الأوزان لتخرج بنفس النتيجة التي خرج هو بها دون ما حاجة إلى تعليق أو توجيه .

ولعل بعض من قرأوا لي كتاباً اسمه « بلوتولاند » أصدرته عام ١٩٤٧ ، وقدمت له بدعوة إلى تحطيم عمود الشعر يذكر دفاعي عن الأدب الشعبي ودعوتي إلى دراسته وتقييمه . ولكن هناك شيئاً لا يعرفه من قرأوا ذلك الكتاب ، وهي أنني حاولت إبان الحرب العالمية الثانية أن أجمع ما تيسر من الشعر الشعبي من أقوال الناس بغية دراسة معانيه وعروضه وصوره وأساليب البلاغة فيه . وأقتضت فعلاً الصيف بعد الصيف في المنيا ، فأنا كالأستاذ أحمد رشدي صالح من أبناء المنيا

وأخذت أستنشد الفلاحين في ريف المنيا وأدون ما أنشدوا . ولكنى لم أوفق . إلى جمع شيء كثير ، وتكشفت لى صعوبات عملية جسيمة ، وخرجت من هذه التجربة الفاشلة بنتيجة واحدة وهى أن جمع أدبنا الشعبي ، وهى المرحلة السابقة لكل دراسة فى هذا الموضوع ، لاينفع فيه المجهود الفردى والأساليب المرتجلة ، بل لابد له من معهد يضطلع به ، معهد فيه أساتذة متخصصون فى شئون الفولكلور وأجهزة التسجيل الصوتى والتصوير . بل لابد له من علماء ، نقطعين . لدراسة الاجتماع والإثنولوجيا واللاهجات والفونطيقا بل وقه اللغة أيضا ، وعلماء فى الأساطير وفى الأدبىان المقارنة .

وقد استطاع أن يجمع بمجهوده الفردى مئات القصائد فى كل فن من فنون الشعر الشعبى ، وأن يضعها موضع الدراسة والتحليل . فهو قد حاول أن يرسم صورة الضمير المصرى والوجدان المصرى والتفكير المصرى والعرف المصرى المتوارث من خلال الأدب الشعبى . وكانت الشريحة التى اعتمد عليها فى تصوير اواقع الشعبى ضئيلة حقاً فهو لم يخرج كثيراً عن محيط مديرية المنيا بل لم «يمسح» مديرية المنيا مسحاً دقيقاً وإنما أخذ منها قطاعاً صغيراً جداً يكاد لا يذكر بالقياس إلى التراث الشعبى فى هذه المنطقة ولكنه رغم ذلك وفق أحسن توفيق فى اختيار النماذج التى يصح الاعتماد عليها فى كثير من فنون الشعر الشعبى .

فهو قد عرض من نماذج الشعر والحكم والأمثال ما نستطيع أن نستخلص منه موقف الفلاحين من الحب والحياة والموت ورأيهم فى السلطة الحاكمة أيام الأتراك وفهمهم لعلاقات الأسرة وإدراكهم لمعانى الفروسية ، وتمسكهم بتقاليد الثأر ، وإيمانهم بالسحر والقوى المجهولة ، وإكبارهم للأولياء ، وتقنينهم لماهية الأخلاق الفاضلة والأخلاق السافلة ، واجتماعهم على التشريع غير المكتوب الذى ينفذ بقوة العرف لاجرة السلطان وهو قد جمع لنا بعض الطقوس والراسم

والعادات والتقاليد ، وخرج من كل ذلك بطائفة من النتائج الهامة ، بعضها إنسانى وبعضها اجتماعى وبعضها تاريخى .

فهو مثلاً يرى صورة مصر القديمة فى كثير من وجوه مصر الحديثة . وهو مثلاً يقرأ معالم الوثنية فى بعض معتقدات الفلاحين تتداخل آناً مع إيمانهم بالتوحيد وتنميش معه آناً . وهو مثلاً يرى بعض معالم اللغة القبطية فى تراثنا اللغوى الفارج . وهو مثلاً يهون من أثر اليونان والرومان فى تراثنا الحضارى .

ويخطئ من يحسب أنى رغم إعجابى الشديد بهذا الكتاب الخطير أقر صاحبه على كل ما جاء فيه فهو كثيراً ما يوفق فى استخلاص نتائج ولكنه كثيراً ما يقف عند النتيجة السهلة اليسيرة .

انظر مثلاً إلى نظرة الأستاذ أحمد رشدي صالح إلى بعض طقوس الزار حوماً يستخرجه من شعره . فهو يدون القصيدة التالية التى تتلى منعمة مع الرقص فالجنون :

ماما الهدى آه يا ماما

بدر التمام يا محمد

نصبوا الكراسى لماما

يا الله الصالح لماما

صاحب العوايد ماما

صاحب الدبايح ماما

آه يا زهر الورد يا منما

يا مريحة يأم غلام

يا مريحة يا أم غلام

سلام على أم غلام  
ردوا السلام على أم غلام  
يا بذت ماما يم غلام  
يا أم الغلام والعفو منك  
يا أم الغلام واشفى عيانك  
يا أم الغلام والطلبل طبلك  
يا أم الغلام والديح دبحك  
يا أم الغلام والسكل عبدك  
يا أم الغلام والليلة ليلتك

وهو يرى أن ما يذهب إليه بعض المفسرين من أن مثال هذه القصائد والطقوس ذات دلالة جنسية إنما هو تفسير جزئى لا يدل على كل معانيها اقترن به من طقوس عند بحثه موضوع الزار : وموضوع « حلب النجوم » ، وعندنا أن « الشيء الواضح لنا أنها بقايا رقصات دينية قديمة لا أكثر » .

وعندى أن الأستاذ أحمد رشدى صالح قد اهتمدى فى هذا الرأى إلى فكرة خطيرة عميقة لا يهتدى إليها إلا صاحب بصيرة نفاذة فى التراث الإثنولوجى الإنسانى وفى الأدیان المقارنة . . وقد كان ينبغى أن يتقصى هذه الفكرة بدراسة مزيد من أدب الزار لا فى إقليم واحد بل وفى سائر إقليم مصر ، لعل هذه الدراسة تهديه بدورها إلى تحقيق رأيه الخطير هذا تحقيقا علميا لا يترك مجالاً للشك فى كلامه ، ولا سيما بعد مقارنة أدب الزار المصرى وطقوسه بما نعرفه من هذا اللون بين الشعوب الأخرى وفى التاريخ القديم . وقد كان يستطيع أن يدرس أدب « القداس الأسود » . كما يسمونه فى أوروبا و« الشبشة » . وما إلى ذلك

من طقوس تداخل فيها التعبير الجنسي والتعبير الدينى تداخلا عضويا تاما .

وأغلب الظن أن الأستاذ أحمد رشدي صالح قد وفق إلى الرأى الصائب حين ربط بين الدعارة المقدسة فى العالم القديم وعادة « حلب النجوم » ، وهى ذات طابع جنسى ظاهر ، تتجرد فيها المرأة من ثيابها تماما وتركع أو تسجد متخذة صورة البنى وتأتى بحركات كأنها تحلب النجوم ثم تمسح بما تستدر من لبن ثديها مواضع أنوثتها وهى تلقى بالتعازيم . فقد عرف القدماء لونا من العبادة تهب فيه المرأة جسدها للإلهة ، أو كما ذكر المؤرخون « أنه كانت بين راهبات آمون زوجات للاله يسمين نترحت وصار يبنهن عدد من البنايا فى الأسرة التاسعة عشرة ومنهن للمسكة نيتوكريس ذاتها »

ولكن الأستاذ أحمد رشدى صالح ينسى أن يذكر أن هذه النجوم التى تحلبها النساء القائمات بالطقوس قد تكون ضرع البقرة هاتور كما يسميها اليونان أو حتحور كما يسميها المصريون — مرضع الطفل حوريس — وهى الزى الحيوانى للربة إيزيس « إله الخصب فى مصر القديمة » ورمزها قبة السماء . ذات النجوم كما تشهد بذلك الآثار القديمة وما عليها من نقوش .

فإذا كان الأمر كذلك فقد يجلى بعض الغوامض أن تربط بين هذه الطقوس الفرية والتماس الإخصاب من ربة الإخصاب .

ولكنى أعود فأقول أنه لا سبيل إلى قول يقين فى هذه الأمور إلا بعد حصر كل ما لدينا من مادة فولكلورية أدبا كانت أو طقوسا أو معانى تستقصى من أفواه أصحابها ثم دراسة هذه المادة على ضوء ما نعرفه من عادات الأمم الأخرى وعادات أجدادنا الأولين على غرار ما فعل فريزر العظيم فى كتابه « الفعن

الذهبي» وفي كتابه « الفولكلور في التوراة » وهذا ليس عمل الأستاذ أحمد رشدى صالح وحده ولكنه عمل « معهد الفولكلور » .

كذلك ينجيل إلى أن الأستاذ أحمد رشدى صالح يلتفت التفاتة العالم في حديثه عن عديد الندابات ، ذلك العديد الذى يسميه لأمر أجهله « البكائيات » إلى حقيقة موقف المصريين من الموت . و ينجيل إلى أنه على حق حين يقول « وتنضح كافة البكائيات بالروح الوثنية المعارضة جملة وتفصيلا لوجهة نظر الأديان السايوية » ولكنه يخطئ القصد فيها يبدو لى حين يستعرض بعض آيات العديد ، فيقرأ فى هذه الآيات مجرد تشبيه للموت بالطير الجارح أو الوحش الكاسر

يامه خطفنى حابك شماراته

خذنى ديبحة عازم رفاعاته

يامه خطفنى حابك مناديله

خذنى ديبحة عازم رفاعيته

يامه خطفنى الطير برياشه

وابوياع الديوان ماحاشه

فإذا علمت أن الشمارات هى الأكام وأن الرفاجات والرفاجيت هم الرفاق اتضح لك المراد من قول الشاعر فالذى ذبح هو الميت ، وهو المتحدث الشاكى ، هو الموت . وهذا الموت مجسد فى هيئة شخص يحبك أكامه ويدعو رفاقه ولسنا نعرف من صفات ملاك الموت فى أى دين من الأديان أن له رفقا يدعوهم لأمر من الأمور . ولكننا نعلم أن إله الشرست عند قدماء المصريين عندما أراد أن يقتل أخاه الأصغر أوزيريس ، إله الخير ، أقام وليمته الكبرى والمشهورة التى دعا

إليها جميع رفاقه من أهله وادى النيل ولما أمثل أخاه أوزيريس بالخنزير قتلته . أما حكاية حبك الأكام فلنا عودة إليها لأن أمرها يطول شرحه ولها مقابل في الفولكلور القديم امتد أمره حتى بلغ فرنسا وإنجلترا وعاش فيهما طوال العصور الوسطى .

فالميت إذن في هذا العديد يتقمص شخصية أوزيريس المقتول . وليس هناك من يحفل أن أوزيريس المقتول كان ملك الموتى وأما عن تقمص الميت شخصية أوزيريس في العالم . فهذا أمر معروف أيضا وثابت بمالدينا من النصوص الجنائزية العديدة، سواء في كتاب الموتى أو في سواء من مخلفات القدماء ، ونجد تفصيلا له في كتاب « الديانة المصرية القديمة » للأستاذ ياروسلاف تشرنى ، أستاذ التاريخ المصرى القديم بجامعة أكسفورد ، وفي غيره من الكتب . وأما لطم الخدود ودق الصدور على الميت بالطين أو بالنيلة فهو باق من أيام مصر القديمة كما ذكر لنا الأستاذ أحمد رشدى صالح الذى جمع أدلته من هيرودوت . ولو قد تقصى الأمر إلى آخره لذكر لنا أيضا أن هذه المراسم والطقوس أخذت عن الحداد الأكبر الذى كان يسود الوادى يوم الاحتفال بموت أوزيريس .

ولكنى أعود فأقول إن كل هذا التوسع في التحقيق هو من صميم عمل معهد الفولكلور ، وأحد رشدى صالح لا يستطيع أن يحقق وحده كل شيء ، وكفاه أنه لم يدرس ما جمعه الغير بل جمع بنفسه ، ودرس بنفسه ، وأنه كان أول من جمع شيئا من أدبنا الشعبى في سبيل العلم وإن لم يكن أول من درس هذا الأدب الشعبى فهل رأيت معنى أن لمعهد الفولكلور وظيفة جليلة خطيرة لانتقل جلالا وخطرا عن أى قسم من أقسام التاريخ والاجتماع في أية جامعة من الجامعات .

ومن ذا يسجل لنا غير معهد الفولكلور كل هذا التراث الشعبي المتوارث  
ويدرسه بوسائل العلم الحديث فيخرج لنا مكفونات قلب هذا الشعب القديم  
ومحفوظات عقله الباطن ومقومات شخصيته ، ويدلنا هل تطور وكيف تطور  
وإلى أى مدى تطور . ؟ ومن الذى يربط الحاضر بالماضى فينير لنا طريق  
المستقبل غير معهد الفولكلور ؟ نعم ، من ذا الذى يفعل كل ذلك قبل أن يمتد  
طوفان المدنية إلى مجاهل الوادى فيفترق كل هذا التراث الشعبى العظيم إلا أن  
يكون معهد الفولكلور وجماعة من العاملين الصامتين من أمثال أحمد رشدى صالح ؟



في الثقافة الاشتراكية.



مسئولية عظيمة هي مسئولية المثقفين في هذا الوطن الأمين . وقد غدت . اليوم أعظم وأخطر مما كانت في أى يوم مضى ، فمنذ مولد جمهوريتنا الاشتراكية . ونحن نحس بأن تبعات الفكر والثقافة والعلم قد تضاعفت وتضاعفت حتى بقنا . نبتهل إلى الله أن يعيننا على حملها واحتمالها .

فقد حيا الرئيس المثقفين في خطبته بجامعة الإسكندرية وأشاد بدورهم الخطير . في التمهيد للثورة وإصلاحاتها ، فنزل كلامه برداً وسلاماً على قلوب المثقفين الذين طالما عبرهم الجهال بتحاقمهم ، حتى غدت الثقافة وكأنها وصمة على جبين أصحابها . يسترونها لئلا تراها العيون . فانتحية للرئيس العظيم الذى رد الحق لكل مستحق ، . وبين أن الثورة ما كانت لتكون أولتنجح أولتكتسب شرعيتها إلا لأنها كانت . ثمرة الاختيار الفكرى والثقافى الذى قوض أركان القديم وأعد . العدة للجديد .

واعتراف الحاكم بدور الثقافة والمثقفين في بناء المجتمع هو أحد هذه العوامل التى تجعلنا نحس بجسامة التبعات ، فهو بمثابة دعوة صريحة مفتوحة شاملة لكل . مثقف أن يتعاون في بناء المجتمع الجديد . وهذا مايجعلنا نقف في خشوع أمام هذا العمل التعاونى الكبير لبناء مجتمعنا الاشتراكى فالمثقف الاشتراكى لاين على الشعب بما قدمت يداه في سبيل الخير أو في سبيل الواجب ، كأنه ينتظر عليه مشوبة جديدة ، والمثقف الاشتراكى يذكر دائماً تضحيات غيره قبل أن يذكر تضحيات نفسه ، والمثقف الاشتراكى لا يقسم التاريخ إلى أنا وأنت بل . يذكر كفاح الجماهير قبل أن يذكر كفاح الصفوة الممتازة والمثقف الاشتراكى . يذكر الجندى المجهول قبل أن يذكر الجندى المعروف . والمثقف الاشتراكى . يحمل التبعات قبل أن يحملها غيره ، ويمد كلا مسئولا بقدر ما منحته الحياة من .

مفرس للنضوج أو الامتياز . . . باختصار المثقف لا يكون اشتراكيا إلا إذا تحلى بالعقلية الاشتراكية وبالأخلاق الاشتراكية .

من أجل هذا ينبغي أن يبدأ المثقفون ، أول ما يبدأون ، في عهد الجمهورية الاشتراكية بمحاكمة النفس ، فرادى وجماعات ، في محكمة النفس التي ليس فيها من قاض سوى الضمير وحده . وسيجدون بغير شك أنهم قصرُوا بمثل ما وفُوا بأنهم تخلَّوا عن مسئولياتهم بمثل ما اضطلموا بها وأنهم زيفُوا الفكرة والكلمة بمثل ما صدقوا في الفكرة والكلمة . وأنهم جبنوا بمثل ما كانوا شجعانا وحين ينتهى حساب النفس فيما مضى من قول أو فعل تظهر لهم العظلة من حساب النفس . وعندئذ فقط ، يستطيعون أن يطوروا صفحة انماضى بخلائه وآثامه وأن يتطلعوا إلى المستقبل وحده بنفوس صافية ، مطمئنة متحقيقين لأمل العظيم .

وأول اكتشاف خطير ستجلى عنه محاكمة النفس هذه هو أن طريق الثقافة الاشتراكية طريق طويل مخوف بالمخاطر والأشواك ، ولا سيما في مرحلة الانتقال إلى الاشتراكية حيث قديم المعتقدات والمبادئ ، والخرافات والأوهام والعادات والتقاليد ، والضغائن والصداقات لا يموت في يوم وليلة بل يأخذ دورته المحتومة حتى يزول ، وكل ما نستطيع أن نفعله هو أن نمجّل بزواله بالحكمة والمثابرة التي لا تعرف السكّال لا بالعنف والقسوة التي تترك الندوب .

خذوا مثلاً مشكلة انقسامنا الثقافي بين التراث الرسمى والتراث الشعبى ، وبينهما حتى اليوم هوة ليس يسيراً عبورها . كيف يمكن أن نبني ثقافة اشتراكية إذا كان تراث الشعب الذى من أجله أقيمت الاشتراكية محل احتقار القوامين على الأدب الرسمى التقليدى ؟ وكيف يمكن أن نرقى بتراث الشعب الذى أقيمت

الاشتراكية من أجل رقيه إذا كنا نحجب عن الشعب التراث التقليدى وهو ميراثه الرفيع .

إن مشكلة هذا الانقسام الثقافى أو الازدواج الثقافى تتجلى مثلاً فى اتساع المهوة بين الأدب التقليدى والأدب الشعبى وبين اللغة الفصحى واللغة العلمية ، كأنما هناك أدب للسادة وأدب للعبيد ، وكأنما هناك لغة للسادة ولغة للعبيد وهذا من غير شك من رواسب الماضى الحزين الذى قسم الأمة إلى أمتين : أمة من الخاصة القادرة العارفة بالتراث الرفيع وأمة من العامة الجاهلة بالتراث الرفيع ، ولما كان من المحال على الإنسان أن يحيا بلا أدب ، فقد أنشأ الشعب أدبه فى لغته الشعبية وطور هذا الأدب وأنضجه جيلاً بعد جيل حتى خرج منه تراث كامل متكامل كعاد يكون مستقلاً تمام الاستقلال عن التراث التقليدى الرفيع ويتجلى هذا التراث فى الملاحم الشعبية وفى المواويل والأزجال وفى الحواديت وفى الأمثال وفى شعر الرثاء المعروف بعديد الندابات ، وجملة ما نسميه بالفلكلور أو التراث الشعبى المعبر عن شخصية الشعب بكل فضائلها ومساوئها .

وأول مظهر من مظاهر اشتراكية الثقافة هى اعتراف الأدب الرسمى بالأدب الشعبى فالاعتراف بأدب الشعب هو اعتراف بالشعب ، ولا يفهم كيف تتفق إقامة مجتمع اشتراكى ، الشعب فيه ركن ركين ولا يترف فيه بثقافة الشعب وأدبه وسائر فنونه . ولست أزعم هنا أن الأدب الشعبى يدانى الأدب التقليدى رفعة وأصاله فما هنا مجال الحكم أو التقويم ، ولكنى أزعم أن الأدب الشعبى رغم قصوره من وجوه كثيرة فيه من مواطن القوة والعمق والجمال ما يستحق الاحترام وأزعم أن احتقاره احتقار لذات الشعب ولضمير الشعب ولوجدان الشعب ، وهو أمر لا يتفق مع إيماننا بأن فطرة الشعب سليمة خلاقة رغم كل ما عليها من غبار الفقر والجهالة .

فأول مستلزمات الثقافة الاشتراكية إذن هو الاعتراف بالأدب الشعبي وبالفنون الشعبية لما فيها من مواطن القوة والعمق والجمال مهما بدا فيها من قصور . والمنهج العلمى العلمى الذى يمكن أن يتخذه هذا الاعتراف هو الإقبال على تدوين هذا الأدب الشعبى الذى لا يزال أغلبه إلى اليوم شفويًا وعلى تسجيل هذه الفنون الشعبية التى تعبر عن روح الشعب وآلامه وآماله ومعتقداته وحكمته وأوهامه وخزعبلاته ، حتى يمكننا دراسة هذا التراث دراسة موضوعية تعيننا على فهم سريرة الشعب . وهذه مهمة من أخطر المهام التى ينبغى أن تصدى لها وزارة الثقافة وأن تنفق فيها المال الكافى للكشف عن هذا المنجم العميق المظلم واستخراج ما فيه من معادن كريمة وغير كريمة وهى لن تستطيع أن تفعل شيئًا من ذلك بإنشاء مركز لتسجيل الفنون الشعبية كل ميزانيته نحو خمسة آلاف جنيه سنويًا كما هو الحال الآن وإنما خطوتها الأولى نحو ذلك هى فى إنشاء معهد للآداب والفنون الشعبية تستقدم له صفوة الخبراء من مختلف بلاد العالم المتحضر الذى عنى بدراسة تراثه الشعبى للاستهداء بخبرتهم ، معهد يكون جامعى الطابع فى مناهجه ودراسته وأهدافه ، معهد لا مجال فيه لخطف أو تهريج باسم تمجيد التراث الشعبى واستغلاله أو استنساخه ، وإنما فيه دراسة منتظمة مضمّنية لكافة مقومات الشعب من قياس الجماجم إلى مسح اللهجات إلى تصوير الأزياء .

وكا نطالب فى الثقافة الاشتراكية بالاعتراف بأدب الشعب وفنونه نطالب أيضًا بالاعتراف بحق الشعب فى التعرف على الأدب التقليدى الرفيع ، وهو الأدب العربى ، أدب الفصحى وفى التعرف على الأدب الإنسانى الرفيع . فلا اعتراف بالشعب إلا بإشراك الشعب فى ميراثه العظيم من الأدب العربى وفى ميراث الإنسانية كلها من آداب وعلوم وفنون ولا شك أن نشر التعليم القوى

والإنسانى بجميع مراحل وأنواعه بين المواطنين على أوسع نطاق مستطاع هو الركن الرئيس فى كل فلسفة اشتراكية تؤمن بأن العلم للجميع والأدب للجميع والفن للجميع فتوزيع المعرفة بالعدالة بين الجماهير هو الضمان الأكبر لازالة كل هذه الحواجز المقتلة بين طبقات الأمة وطوائفها ، وهو الضمان الأكبر لإزالة الفوارق بين الإنسان والإنسان فى المجتمع الواحد ، وهو الضمان الأكبر لصهر كل أبناء الأمة فى سبيكة واحدة ، وهو الضمان الأكبر لنمو هذا الشعب نمواً صحيحاً يحس معه أنه عضو نافع فى المجتمع الإنسانى يأخذ ما يجب أخذه دون عقد ومركبات ويعطى ما يجب إعطاؤه فى سخاء ودون من على غيره من الشعوب .

وعلى وزارة الثقافة واجبات خطيرة فى هذا المضمار أيضاً ، فإذا كان واجب وزارة التعليم هو نشر العلم والأدب والفن على الملايين المستعدة له فى مراحل الدراسة الرسمية ، فواجب وزارة الثقافة هو نشر العلم والأدب والفن على الملايين بالتثقيف العام . واجبها أن تقدم للشعب الأدب الرفيع بأيسر ثمن وأبسط تسير العلم للشعب فى أبسط صورة وأن تتبنى كل فن من الفنون الجميلة الرفيعة وتفتح رحابه حتى يكون فى متناول الجماهير وإنها لتفعل الآن هذا حقاً ، ولكن ضيق ذات يدها يقبض كفها عن هذا الإعطاء السخي الذى لاغناء عنه فى إقامة مجتمع اشتراكى لا ثمن فيه لزيارة المسرح أو المتحف أو المعرض أو لقراءة الكتاب . أو قل ثمنها أبخس ما يكون . ولنذكر دائماً أبداً أن قدماء اليونان كانوا لا يكافئون كتاب المسرح وحدهم ولكن كانوا يكافئون رواد المسرح كذلك لا اعتقادهم أن الإقبال على الفن عمل قومى يقوم به المواطن وينبغى أن يشجع عليه ويكافأ للاستزادة منه . فإذا ما اعترفت الخاصة بأدب الشعب وفنه وإذا ما يسرنا أدب الخاصة وفنها لأبناء الشعب ضاقت هذه الهوة القائمة الآن بين

(م-١١)

الخاصة والعامّة وتأثر التراث الشعبي بجمال التراث الرفيع وتأثر التراث الرفيع بوجودان الأدب الشعبي وتهذبت لغة العامة بفضل لغة الخاصة وأخذت لغة الخاصة عن لغة العامة ما فيها من صدق ومرونة ، وخرجنا من كل ذلك بمخلق مجتمع ، لا أقول واحد الثقافة ولكن مقاربها ومتجانسها شكلا ومضمونا .

وكا ينبغي أن تحذر الثقافة الاشتراكية أولئك الذين يحكمون بالإعدام على الثقافة الشعبية بحجة سوقيتها ينبغي أيضاً أن تحذر الثقافة الاشتراكية أولئك الذين يحكمون بالإعدام على الثقافة الرفيعة بحجة أرستقراطيتها وبعدها عن حاجات الجماهير . فن الخطأ الخاطيء أن ننظر إلى الثقافة الرفيعة هذه النظرة الظالمة لأن الثقافة الرفيعة إن هي إلا خلاصة التجربة الإنسانية على مر العصور . فصيانتها واجبة وكل ما ينفق عليها واجب الإنفاق مادام لا ينفق على حساب حاجات القاعدة الأساسية من التعليم العام ومن الثقافة العامة . وإنما ينبغي أن يكون الاعتراض على من يريدون حبس الثقافة الرفيعة في قفم محتومة لا يصل إليها إلا الأصفياء وأن يحجبوها عن أنظار الجماهير مغلفة فيما لا يفهم من الأشكال .

فالثقافة الاشتراكية ليست ثقافة كمية صرفاً تكتمل بتوزيع الحد الأدنى من المعرفة على سواد الشعب بل ثقافة واعية أيضاً تحاول أن ترقى بمدارك الشعب رقياً مطرداً إلى أعلى مستوى مستطاع . ولواستطاعت وزارة الثقافة أن يجعل كل عامل أو فلاح يقرأ المعري وشكسبير أو يسمع يتهوفن وفردى أويقضى يوم عطلته بين المعارض والمتاحف لكان هذا أكبر اتصاف للثقافة الاشتراكية ولكن هذا الهدف بعيد النال ، لا يدرك إلا بعد أجيال وأجيال . ومع ذلك ينبغي أن يكون هدفاً من أهداف الثقافة الاشتراكية .

وما تعرضت في كل هذا إلا إلى وجه واحد من وجوه الثقافة الاشتراكية وهذا الوجه في حد ذاته يرينا طول الطريق وكثرة ما فيه من عقبات وعراقيل



وهو يكشف لنا قبل هذا وذلك قلة عددنا في الرجال الواعين القوامين على تنفيذ هذه الخطة الحرجة من يمكن أن يحنونا أخطاء الماضي ويقودوا خطانا بين المسكاره والتناقضات .

فلقد تعودنا أن نرى هنا وهناك وفي كل مكان ألواناً من العنف والتطرف إن دلت على شيء فهي تدل على أن أصحابها بعيدون كل البعد عن فهم طبيعة الثقافة الاشتراكية . تعودنا أن نرى بين أنصار القديم من يحنون إلى الدفاع عن كل قديم مهما بنس شأنه ومهما ناقض سن الحياة مصادرهم في تعصم الأعمى للقديم كل جديد مهما كان نبيل المقصد معمقاً لتيار الحياة ، ولقد تعودنا في الطرف الآخر أن نرى هنا وهناك وفي كل مكان ألواناً من العنت والتطرف في الدعوة للجديد وفي نبذ التراث جملة إن دلت على شيء فهي تدل على أن أصحابها يسيثون فهم الثقافة الاشتراكية ويتوهمون أن إنسان العصر إنسان بلا أنساب ولا أصلاب أو سجل قدر لم ينقش عليه إلا كل ما يشين وينبى نحو كل أثر للماضي من صفحة نفسه ، أو لعله مجرد آلة من ابتكار العصر إن تدرها تطمك ولا تسأل فيم الدوران .

كذلك انحاز بين أنصار الفصحي وأنصار العامية وبين أنصار الأدب الرسمي التقليدي وأنصار الأدب الشعبي وبين أنصار التربية القومية وأنصار التربية الإنسانية ، كل منهم يضطهد الآخر ويطلب أن يزيله من الوجود وما هذه إلا بعض المتناقضات في ثقافتنا وهي متناقضات لن نجد لها حلاً بطلا استقراء النظرة الجزئية للأمر ومثلها كثير يتجلى في استبداد أصحاب العلوم العملية بأصحاب العلوم النظرية وفي استبداد أصحاب جملة بأصحاب الدراسات الإنسانية وفي مقدمتها الفنون والآداب ومثلها كثير يتجلى في التناقض القائم بين طائفة لا ترى في شيء نقماً إلا إذا ورد من شال البحر المتوسط وأخرى

لا ترى في شيء نفعاً إلا إذا انبثق من تربة هذه البلاد وبين طائفة لا ترى حقاً إلا ما جاء من بلاد الغرب وأخرى لا ترى حقاً إلا ما جاء من بلاد الشرق وبين طائفة لا تقدس شيئاً إلا ما قتلوه درساً وبحناً وما قتلهم درساً وبحناً وأخرى تحقر الدرس والدارسين والبحث والباحثين ولا تؤمن إلا بوحى الفطرة الماهمة وبين طائفة لا تعترف إلا بالفكر وأخرى لا تعترف إلا بالفضل . وهكذا دواليك .

كل هذه متناقضات طبيعية ولازمة الوجود في كل مجتمع صحيح سليم ، ولكن غير الطبيعي وغير السليم أن يكون أصحاب الأمر في شئون الثقافة متمصين بين المتمصين وأن يتجردوا من رحابة الصدر ومن سعة الأفق ومن التسامح الكافي الذي به وحده يرون من كل شيء جانبيه وكيف يمكن أن نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم يزدرون الشعب وتراث الشعب ولغة الشعب ويأفنون من جوهره كما يأفنون من مظهره . وكيف يمكن أن نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم يمجدون في الشعب جهله وأميته فإن ظهرت عليه آية من آيات الثقافة قالوا : نشهد أنه انحرف إلى اليمين . وكيف يمكن أن نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم وقف عليهم عند الورق الأصفر ولا يعترفون إلا بما قاله شحطور بن الأشرم أورياد بن خربويه وكيف يمكن أن نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم لا يعرفون شيئاً عن تاريخ بلادهم ويعرفون كل شيء عن تاريخ شرملان وشرلكان وكيف نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم يملوننا صباح مساء تحت ستار التريسة القومية كيف نخمد على شعوب العالم وكيف نختر الإنسان جمعاء فيعزلوننا أولاً بأول عن ركب حضارة الإنسان ويلقون في روع الناس وهما كاذباً أننا خير البرية وشعب الله المختار في حين أن دين البلاد الخفيف يملهم أنه لأفضل لمربي على عجمي إلا بالتقوى وفي حين أن هذه الاشتراكية التي نبينها لا تبني لها إلا بإقرار الشخصية القومية داخل الإطار الإنساني العظيم وأهم من هذا وذلك كله كيف

نبني ثقاتنا الاشتراكية بطائفة من الإمعات انبتوا هنا وهناك وفي كل مكان ،  
لا رأى لهم ولا نظر ولا يقين إن أرادوها بيضاء جعلوها بيضاء وإن أرادوها  
حمرًا جعلوها حمرًا فمقولهم فراغ وليس أفرغ من عقولهم إلا قلوبهم ،  
لا يهككون في شيء إلا دوام المناصب والترقي في سلم الوظائف .

هذه كلها عقبات في طريق الثقافة الاشتراكية ولا يعزى عنها إلا وجود  
مقائض في كل ميدان من ميادين العلوم والثقافة في البلاد : مثلاً من الرجال  
الشرقاء الذين يحبون الشعب ويحبون بلادهم أكثر مما يحبون أنفسهم ويسرى  
الاعتدال والنساجح في عروقهم مسرى النماء . يعرفون مكانهم من وطنهم  
ومكان وطنهم من بقية الأوطان . يحفظون للتدعيم عهده وللجديد قيمته ويعرفون  
كيف يوائمون بين المتناقضات ليخرجوا منها الحياة الجديدة القائمة على الانسجام  
. هؤلاء هم الأمل والرجاء وذكريهم يسدد من هذه الصورة القائمة أكثر ما بها  
من قمام . فوالله ما تخلت بلادنا عن الصديقين مهما جاس في رحابها المزيفون .



في الثقافة الاشتراكية

- ٢ -



افتتح الدكتور عبد القادر حاتم وزير الثقافة والارشاد القومي الموسم الثقافي لوزارة الثقافة لسنة ١٩٦٣ - ١٩٦٣ بالمحاضرة التي ألقاها في قاعة الجمعية الجغرافية حول موضوع « الثقافة في المجتمع الاشتراكي » . وقد اختلف إلى هذه المحاضرة صفوة أهل الفكر والأدب والفن كما اختلف إليها كثير المسئولين عن أجهزة الثقافة والإعلام في الدولة .

وكنا نحن الحاضرين نصنى في انتباه شديد، فقد أحسنا منذ اللحظة الأولى أن الدكتور عبد القادر حاتم قد أراد بتصديده لهذا الموضوع الخطير أن يضع النقاط فوق الحروف كما يقولون وأن يخرج عما ألفناه في أمثال هذه المناسبات من عموميات تناسب المقام ولا يمكن أن يختلف عليها اثنان إلى بحث أخطر القضايا المتصلة بوضع الثقافة في المجتمع الاشتراكي في صراحة تامة ووضوح تام . واحل الذي أوحى بهذه الصراحة وهذا الوضوح إحساس عام ساد الجميع بأن هذه المحاضرة كانت في الواقع بمثابة اجتماع عائلي يعقده مجلس الأسرة لاستعراض مشكلاتها الحقيقية الناجمة عن اضطلاعها بمسئولياتها عن نشر الثقافة وتعميقها .

وكانت قضية القضايا التي تصدى لها الدكتور عبد القادر حاتم هي كيف يمكن دون إضاعة وقت كبير في بحث الشعارات استحداث الثورة الثقافية في ظل المجتمع الاشتراكي على هدى مبادئ الميثاق . ومن هذه القضية الجوهرية تفرعت جملة قضايا تفصيلية كلها على جانب عظيم من الخطورة ، كان أهمها كيف نحرر الثقافة من الطبقية، وكيف نلغي التمدد الثقافي ونوجد وحدة ثقافية ليس فيها خاص ولا عام وإنما فيها كل شيء ملك للشعب ، وكيف نشيع في

الناس الإيمان بتاريخهم ومحاضرم وبمستقبلهم من خلال المعرفة الموضوعية التامة التي لا تفسدها الدعاية الجوفاء ، وكيف نفهم مسئولية حرية الكلمة من حيث هي حق ومن حيث هي واجب وكيف نوفق بين ثقافتنا الوطنية وضرورة امتصاصنا للتراث الإنسانى الكبير ، وكيف نعمل على تصدير ثقافتنا كما نعمل على استيراد ثقافات الأمم الأخرى ، وأخيراً وليس آخراً كيف نوفق بين ضرورات التوسع الكي الذى يقتضيه جعل الثقافة فى متناول الجميع والمحافظة على الكيف لترقية مستوى الجماهير .

كل هذه وأكثر منها كانت القضايا التى أثارها الدكتور عبد القادر حاتم فى محاضراته وحاول أن يجد لها إجابات . ولا أعتقد أنى كنت وحدى صاحب هذا الإحساس بأن كل الإجابات التى أوردها الدكتور حاتم كانت هى الإجابات الصادقة ، بل لعلها أن تكون من حيث المبدأ الإجابات الوحيدة الممكنة فى الكلام عن مستقبل الثقافة فى المجتمع الاشتراكى . بل أعتقد أن كل من استمعوا إلى هذه المحاضرة تبلور فى نفوسهم هذا الإحساس أوضح ما يكون رغم أن هناك فريقاً ، وأنا منهم ، أحس أيضاً بتمتئى الموضوع أنه رغم هذا الاتفاق الكامل على الأسس التى وضعها الدكتور حاتم فإن باب المناقشة لا يزال مفتوحاً فيما يخص تطبيق هذه الأسس .

فمن المبادئ التى قررناها ولا يمكن أن يختلف عليها اشتراكيان يؤمنان بالاشتراكية العلمية أن « الثقافة بطبيعتها لا بد أن تنبثق من المجتمع وأن تتطور مع تطوره » ، وهذا يوضح العلاقة الحتمية بين المجتمع والثقافة النابعة منه المعبرة عنه ، وبناء عليه كان من الطبيعى أن يربط الدكتور حاتم بين ثقافة ما قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وثقافة ما بعد ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فيصف ثقافة ما قبل الثورة بأنها كانت المعبرة عن التحالف بين الاستعمار ورأس المال ويصف ثقافة ما بعد



الثورة بأنها معبرة عن تحالف قوى الشعب العاملة أو ينبغي أن تكون كذلك .. وأحسب لو أن وقته اتسع لمزيد من التفصيل في تشخيص ثقافة ما قبل الثورة : لأوضح أن تحالف الاستعمار ورأس المال المستغل في مصر كانت حصيلة الثقافة الرسمية المعبرة عن النظام البائد ، فقد كانت في مصر قبل الثورة ثقافتان : ثقافة رسمية قوية هدفها استقرار النظام البائد وثقافة غير رسمية أو ثقافة شعبية ضمنية هدفها إحداث التغيير الاجتماعى والفكرى والمادى الذى تصدت ثورة ٢٣ يوليو لإحداثه . تلك الثقافة الرسمية هى التى كانت تبشر مثلاً بأن مصر بلد زراعى لتعوق تقدم الصناعة وتجمل التلاميذ يكتبون فى ذلك موضوعات الإنشاء ، وهى التى كانت تدعو لإنشاء مدارس أبناء الأشراف والمدارس النموذجية لتعزل أبناء الأثرياء عن أبناء الفقراء ، وهى التى كانت تحسن إلى المعدمين وإلى اليتامى وإلى المصدورين بإقامة حفلات العرس فى الزمالات وجاردين سيتى ولكن على جانب هذه الثقافة الرسمية كانت هناك فى أحشاء النظام البائد نفسه بذور ثقافة من نوع مختلف ، ثقافة شعبية بعضها ثورى وبعضها إصلاحى تطورى وكانت هذه الثقافة الشعبية هى التى تنادى بإمكان تصنيع مصر وبوجوب تصنيعها ، وكانت تدعو لجانية التعليم وديمقراطية وكانت ترفض مبدأ الإحسان لحل مشكلات الفقراء وتطالب لقوى الشعب العاملة بنصيب أوفر من الدخل القومى . ولكن تشخيص الدكتور حاتم للموقف تشخيص دقيق . فى صلبه وفى إجماله ، لأن الصورة العامة لثقافة ما قبل الثورة هى أنها كانت فعلاً حصيلة زواج المصلحة هذا بين الاستعمار ورأس المال المستغل ، ولأن الثقافة الرسمية كانت هى الثقافة السائدة فى البلاد .

وكان أوضح مظهر من مظاهر هذه الثقافة الرسمية الممثلة لتحالف الرجعية والاستعمار هو « طبعية » هذه الثقافة أو قيامها على مبدأ عزل طبقات الأمة .

بعضها عن البعض الآخر فحيث كانت هناك ثقافة للسادة وثقافة للجماهير ، بل كانت هناك ثقافات متعددة بتمدد طبقات المجتمع مما جعل التفاهم والتآخي والتضامن بين طبقات المجتمع أمرا أعسر ما يكون فأول مبدأ من مبادئ الثقافة الاشتراكية إذن هو العمل على تحطيم هذه الحواجز الطبقية كما وكيفا والعمل على إيجاد ثقافة شعبية المضمون شعبية الأهداف وجعل هذه الثقافة في متناول الجميع بتسخير كافة أجهزة الإعلام كالصحافة والإذاعة والتلفزيون ، وهى الخطوة الأولى لبلوغ هذه الوحدة الفكرية وهذه الوحدة الثقافية بين جميع أبناء المجتمع الواحد .

وكان من أوضح مظاهر هذه الثقافة الرسمية المعبرة عن تحالف الرجعية والاستعمار تشكيل المصريين في إمكانياتهم شعبا وأفرادا وتجهيلهم بمقومات تاريخهم الحقيقية ، ومن هنا كانت الثورة أكبر تدريب للشخصية المصرية على الإيمان بقدراتها الكاملة وبطاقاتها المكنونة ، وإذا كانت هذه القدرات الكاملة وهذه الطاقات المكنونة قد تفجرت وانبتقت فاعليتها بوضوح في تطهير البلاد من السيطرة الأجنبية ثم من النفوذ الأجنبي وفي استحداث ثورتنا الصناعية والاقتصادية فقد بقى إذن أن تتفجر أيضا في حياتنا الثقافية وهذه أولا وآخرأ مسئولية المثقفين ونصيبهم في بناء ثورتنا الاشتراكية والخطوة الأولى في سبيل الاضطلاع بهذه المسئولية هى الكشف عن شخصيتنا الممتدة جذورها في أعماق تراثنا وفي جهادنا وفي آمالنا وفي آمالنا كشفا موضوعيا يعيننا على فهم النفس وعلى تحقيق الذات وتوكيدها لا اكتشافا زائفا يقوم على أوهام الفرور .

وقد كان هذا الخوض من ناحية وهذا التحذير من ناحية أخرى من أجل ما جاء في محاضرة الدكتور حاتم ، فقد حث المثقفين من جهة على أن يستمسكوا بتراثهم الثقافى وحشهم من جهة أخرى على أن يفتحوا النوافذ للثقافات الأجنبية،

بحيث تصبح لنا ثقافتنا المتميزة المعبرة عن شخصيتنا المتميزة ، وبحيث نفتتح عقولنا وقلوبنا في الوقت نفسه للصالح من ثقافات الأمم الأخرى تتفاعل معه ويتفاعل معنا دون خوف أو جزع من الأخذ والعطاء لأن الخوف والجزع من الأخذ والعطاء شيمة الضعفاء فاقدى الشخصية ، ودون ترفع واعتلاء بالنفس لأن الاكتفاء انذآنى لا مصدر له إلا الغرور ، وهو يفضى إلى العزلة ، والعزلة تقضى إلى الفقر والفقر يفضى إلى التخلف ؛ وقد عبر الدكتور حاتم عن هذا بقوله : « ومثورتنا الثقافية ثورة تحررية تدعونا لأن نحطم الأغلال ونزج كل غشاوة تصيب هنا أنفسنا وقدراتنا وتراثنا . يجب أن نستفيد من كل شيء ويجب أن نرى كل شيء . وأن نرى ثقافتنا بكل ثمرة من ثمرات التقدم الفكرى فى كل مكان من العالم ، بل إننى أريد أيضا أن أقول إن واجبنا ألا نأخذ الصالح من الثقافات الأجنبية فحسب بل أيضا من واجبنا أن نعمل على تصدير ثقافتنا » .

وقد تجلّى فى محاضرة الدكتور حاتم أن أهم ما يهتم له هو مبدأ تحطيم طبقة الثقافة لأنها فيما أوضحهى الحد الفاصل بين الثقافة الاشتراكية والثقافة الرجعية . وقد تكلم عن مجتمع ما قبل الثورة ، وعن بقاياها التى لم تصف بمد فى مجتمعنا الراهن قائلاً إن الفنون والآداب كالعلوم كانت وقفاً على القلة التى تملك ثمنها ولا نصيب فيها لسواد الشعب الذى لا يملك ثمنها ومن هنا كانت أشبه شيء بالترف فى حياة المترفين . فالمرحىة والفيلم والسمفونية واللوحة الفنية والكلمة المطبوعة كانت ، ولا تزال إلى حد ما امتيازاً تتمتع به قلة من الناس ، وأول واجب على من يتصدى لتحقيق الثقافة الاشتراكية هو العمل على نشر كل هذه الأشياء بكل وسيلة ممكنة بين أكبر عدد ممكن من أبناء الشعب ، أما الوسائل التى يمكن أن تتوصل بها إلى ذلك فهى الوسائل المعروفة ، وهى أجهزة الإعلام المختلفة كالمرسح والسينما والمرض والمتحف والإذاعة والتليفزيون والصحف . ودور النشر ودور الكتب .

وما دمتنا نتحدث عن أجهزة الإعلام الجماهيرية ، فذلك ينتهى بنا إلى مناقشة مشكلة من أخطر المشكلات التى اقترنت وتفتقر دائما بعملية توسيع القاعدة : المستهلك للفنون والآداب ، ألا وهى مشكلة الكم والكيف ، وقد واجه الدكتور حاتم هذه المشكلة فى صراحة تامة ووضوح تام فبين أنه ما دامت وزارة الثقافة تتبنى مبدأ توصيل الثقافة إلى أوسع قاعدة ممكنة فلا مناص أمامها من أن تتساهل ببعض الشيء فى المستوى لتجعل الثقافة بجميع وجوهها فى متناول الجميع ، وهى تأمل فى الوقت نفسه أن يحل الزمن ونمو النضج العام مشكلة المستوى درجة درجة حتى تسترد حياتنا الثقافية توازنها. ولعل الدكتور حاتم كان يفكر فى تلك الأزمة — أزمة المستوى — التى نزلت بالتعليم فى كل بلد من بلاد العالم المتحضر حين خرج منذ الزحف الديكتاتورى العظيم من دوائر المقفلة على طبقة الأغنياء المترفين إلى محيط المجتمع كله نتيجة لجهاد الشعوب من أجل قوانين التعليم الإلجبارى العام ثم التعليم المجانى العام . وهناك أيضا ما يقابل - أزمة المستوى - هذه فى قطاعات أخرى غير قطاع التعليم . ففى قطاع العمارة وفى قطاع الصناعة الخ .. استجدت هذه المشكلة عينا حين قررت الأمم المتحدة أن المسكن الكافى والملبس الكافى والأثاث الكافى ، بل والسيارة والثلاجة والطعام المحفوظ وغير ذلك من أدوات الحضارة لا ينبغي أن تظل وقفا على فئة قليلة من النبلاء والأثرياء الذين يملكون بناء القصور الباذخة أو شراء الحرائر النفيسة أو اختيار الأثاث ذى الطراز أو استخدام الرولز رويس أو إقامة المآدب الفاخرة بينما الملايين الكادحة من أبناء الشعوب تسكن الخصاص وتلبس الأسمال وتقترب الحصر وتركب العربات الكارو وتأكل خثات الطعام من أجل هذا قبلت الإنسانية المتحضرة أن تنزل عن العمارة القوطية وعن الملابس الموشاة بالدفنلا والقصب وعن طراز الملكة آن ولويس الخامس عشر فى أثاث البيوت رغم جمالها ، ومن أجل هذا اخترعت الفولكس فاجن والرينو لتحل محل الرولز رويس وقبلت أن تأكل

الضمان الملب رغم أن طعمه سقيم . فإن كانت الإنسانية المتحضرة بطة تقدمها في الديمقراطية واقتربها من الفكرة الاشتراكية قد قبلت أن تضحي كل هذه المستويات العليا في المعرفة وفي الجمال وفي الراحة وفي الغذاء . وفي أساسيات الحياة لتفتح مستوى أقل سموا لأكثر عدد ممكن من الناس ، فكيف لا يكون الحال كذلك فيما يخص الثقافة بوجه عام .

هذا إذن هو جوهر القضية التي عرضها الدكتور عبد القادر حاتم على أسرة المنتفعين الذين اجتمعوا ليستمعوا إلى خطابه في إصفاء شديد . وإنها لقضية خطيرة تفتح باب المناقشة على مصراعيه أمام كل المنتفعين ، لأنها ليست قضية الثقافة وحدها ولكنها قضية الحضارة كلها في القرن العشرين .

فشكلة الكم والكيف هي التحدى الحقيقي الذى يواجهه سعى كل مجتمع نحو الديمقراطية والاشتراكية ، وجوهر هذه المشكلة هو كيف نفقد الكيف العالى مع المحافظة على الكم الكبير وكيف نحول دون أن تطرد العملة الرديئة العملة الجيدة وكيف لا نجمد مستوى الفن والأدب بما يرضى ذوق الجماهير غير المثقفة .



في الشعر





طريق المسدود



تلقيت بيد الشكر ديوان صلاح عبد الصبور « أقول لكم » وهو ديوانه  
الثاني ، فقد ظهر ديوانه الأول « الناس في بلادى » منذ سنوات فقرحنا به  
فرحة تشبه فرحة الأطفال بالثوب الجديد . وصلاح عبد الصبور ابن من أبنائى  
أحبه ويحبى وأرقب تقدمه فى الفن والحياة لا من أجله وحده ولكن من أجل الفن  
والحياة كذلك .

فلم يكن غريبا إذن أنى تهيأت للفرح حين تلقيت ديوان صلاح عبد الصبور  
ولا سيما فى هذه الآونة العصيبة التى تجمعت فيها شتى الفرق لمحاربة الشر الجديد  
وافتن الجديد والفكر الجديد ، تهيأت للفرح به ، مؤمنا أنى سأجد فيه حجة  
جديدة دامغة أرد بها على أعداء الجديد .

وقد فرحت به حقا ، ولكن فرحتى كانت ناقصة . فرحت به فرحى بأى  
وليد حديث ، ولكنى لم ألبث أن ترددت لأنى لم أجد فيه شيئا كثيرا دامغا  
أرد به على ماسلور نفسى من شكوك كثيره منذ أعوام ، أى منذ أن عاثت مدرسة  
الأدب الهادف فى أدبنا الجديد تسخره لشعارات الكفاح ولكفاح الشعارات .

وصدقنى إذا قلت لك إنى لم أكن أطلب فى ديوان صلاح عبد الصبور  
الجديد إلا شيئا واحدا ، وهو أن اطمئن إلى أنه قد نما وتطور وسار إلى نضوج  
شامل بعد كل ما قدم لنا من بواكير ناضجة ، لأن هذا النمو وهذا التطور وهذا  
السير إلى النضوج ليس تزكية لصلاح عبد الصبور وحده ولكنه تزكية للشعر  
الجديد كله . وإثبات لأن القوالب الجديدة والبلاغة الجديدة والمضمون الجديد  
أشياء يمكن أن تنمو وتتطور وتسير إلى نضوج .

فإذا وجدت ؟

وجدت أن صلاح عبد الصبور لم يتطور كثيرا عما كان عليه منذ أعوام وإن

بقيت له ملكته واضحة في كل صفحة من صفحات ديوانه الجديد وضوح  
الشمس في ضحاها ، ففي « الشيء الجديد » هي أول قصيدة في الديوان هناك  
يقول في القطع الأول :

« هناك شيء في نفوسنا حزين

قد يخفى ولا يبين

لكنه مكنون

شيء غريب غامض حنون »

وتبحث عن الشيء الحزين فتجده الأسى القديم والذكريات ، وهو معنى  
جميل لا شبهة في جماله ، وهو إحساس مألوف في كل نفس شاعرة منذ أديم  
العصور . ولكنك تسأل نفسك : ولماذا تحرر الشاعر من انتظام التفاعيل في  
التعبير عن إحساس مألوف منذ أقدم العصور ؟ فلا تجد على ذلك جواباً مقنعاً ،  
حتى حين يقول الشاعر :

« يستيقظ الشيء الحزين في أواخر المساء

يمور في الأطراف والأعضاء

ويثقل العينين والنبرة والإيماء

لكنه حنون

يضمننا في خطر مستسلم مأمون

أنفاسه تندى بلا لزوجة على الجباه والترائب

وتوقظ الشهوة والأحلام والآمال والفرائب »

تحس أنك حقا قبالة نفس شاعرة تنسج الشعر كما يفسح العنكبوت نسيجه.  
ولكنك لا تجد شيئاً معيناً يبرر خروج الشاعر على عمود الشعر فما في القصيدة  
شيء لا يمكن التعبير عنه برباعيات الرجز مثلاً أو خماسياته وإنى لأشبهه حقاً.

أن يكون هذا « الشيء الحزين » في نفس صلاح عبد الصبور وفي نفوسنا جميعاً هو ذكرى حب أول يلزم كل إنسان بعد الزواج ، أشدبه أن يكون كذلك حين أقرأ :

لمسه التذكار

تذكر يوم تافه بلا قرار

وهو معنى إنسانى جميل وعميق ، ولكنى أعود فأقول إنه معنى من مألوف المعانى التى لا يضيق بها عمود الشعر العربى المألوف

وأهم قصيدة فى نظر الشاعر فيما يبدو هى قصيدة : « أقول لكم » بدليل أنه أطلق اسمها على الديوان كله ، وهى قصيدة مؤلفة من ثمان « حركات » إن جاز لنا أن نستعير من الموسيقى هذا الاصطلاح دون دقة ، والحركات هى « من أنا » وفيها تأهب للقول فهى بمثابة المدخل ، ثم « الحب » ثم « الحرية والموت » ثم « الكلمات » ثم « القديس » ثم « السوق والسوق » ثم « موت إنسان » ثم « أجافكم لأعرفكم » .

والعنوان كما ترى فيه طموح مريب فهو من لغة الأنبياء ، زرادشت والمسيح وهو يوحي بأن الشاعر قد بث فى هذه القصيدة رأيه فى الحياة والموت والأبدية . وهو فعلاً يبدأ هذه البداية غير المرضية :

« سأحكى حكى للناس ، للأصحاب ، للتاريخ . إن أذنت

« مسامعه الجليلة لى . . . . »

وهى بداية غير مرضية مبنى لا معنى فعنها مقتبس من تفاخر الشعراء فى كل لغة من هوراس إلى أبى الطيب المتنبى ومن رونساو إلى شكسبير . والمدخل

ملىء بهذه الأصداء التى تبلغ حد الاقتباس الصريح من قصيدة اليوت المشهورة:  
« أغنية العاشق ج . ألفريد بروك » حيث يقول « إليوت » :

« ما أنا بالأمر هاملت وما أراذنى المقادير أن أكون » الخ .. وينتهى  
به الأمر أن يسخر من نفسه فى زى الوزير المأفون بولونيوس أو فى زى ضحك  
الملك . وفى صلاح عبد الصبور نجد :

« .. ما كنت أبا الطيب

ولم أوهب كهذا الفارس الدلاق أن اقتنص المعنى  
ولست أنا الحكيم رهين محبسه بلا أرب  
ولست أنا الأمير يعيش فى قصر يحضن النيل » الخ ..

ولكنه شاعر صياد يتصيد المعنى الخ .

ولكنى تعذبت لكى أعرف معنى الحرف ..

ومعنى الحرف إذ يجمع جنب الحرف

ولكنى تعذبت لكى أحتال للمعنى

لكى أسمعكم صوتى فى مجتمع الأصوات

وهذا المدخل رغم ما فيه من أبيات قليلة عظيمة قلق المعنى والمبنى ، وإذا  
أردت أن تحفظ منه أبياتا مأثورة لجأت إلى إغفال سطر لتحفظ سطراً ومثله  
« الحب » وبقية حركات قصيدة « أقول لكم » ، حيث لم ينتفع الشاعر كثيراً  
من حرية الشعر الجديد ، أو على الأصح انتفع منها لا ليبنى نظاماً جديداً بل  
ليستسلم لدقائق أفكاره الخاصة . ولولا قدرة صلاح عبد الصبور الفاتكة على  
التركيز والوقوف الطويل أمام المعانى والألفاظ خلفنا عليه من الانسياب دون  
التلقائية . فهو فى مطلع « الحب » يقول :

« لأن الحب مثل الشعر ميلاد بلا حسابان

لأن الحب مثل الشعر ما باحت به شفتان  
بغير أوان

لأن الحب قهار كمثل الشعر

يرفرف في فضاء الكون لا تمنو له جبهه

وتعنو جببة الإنسان

أحدثكم — بداية ما أحدثكم — عن الحب . »

ويخيل إلى أن هذا النوع من القريض يستفيد من انتظام الوزن كما استفاد من انتظام القافية ، ولا أجد فيه مبررا لعزل التفاعيل أو اللعب بأصول العروض والأصل في ثورة العروض التي قام بها الشعر الجديد وخرج بها عن عمود الشعر التقليدي : هو أن مضمون الحياة التي عرفها الأولون يختلف عن مضمون الحياة كما نعرفها اليوم ، وهو يحتم تجديد صور الأدب بما يجعلها أقدر على حل مضمون الحياة الجديدة . ويدخل في هذا المضمون ، لاموضوع الشعر فحسب ، ولكن كذلك حساسية الشاعر للحياة وطبيعة انفعاله بها وتأمله لها وتعبيره عنها لفة وخيالا وتصويرا : فإذا كنا سننتهي في الشعر الجديد أن تقول إن الشعر لحظة ، وإن للحب لحظة ، فلا نختلف في الوجدان عن الأولين ، ففيم إذن كسر عمود الشعر وفيم إذن ثورة العروض ؟

هذا ما يجعلني أحيانا أسائل نفسي قائلا : ترى هل الشعر الجديد طريق

مسدود ؟

وعندئذ أذكر قصيدة « الظل والصليب » في ديوان « أقول لكم » وقد أنشدتها على صلاح عبد الصبور قبلما ينشرها في ديوانه ، فأقول كلا ، إن طريق الشعر الجديد طريق غير مسدود ، طريق يفضي إلى آفاق طليقة لا تحد بمحدود . حيث الوحي الجديد يلزم بالنغم الجديد وحيث النغم والوحي يمكن أن يرتفعا

إلى أعالفنية يصعب ارتقاؤها بحبس المروض وقصيدة «الظل والصليب» في يميني..  
هى خير ما فى ديوان صلاح عبد الصبور ، وهى من أجل شعره قاطبة بل وهى  
من أجود ما قرأت من الشعر فى لغات عديدة ، ولا يعيبها أن فكرتها الأساسية-  
مقتبسة من قصيدة للشاعر الفرنسى المشهور أراجون ، وهى من أعظم ما نظم  
هذا الشاعر العظيم ، ولو أن نصها كان أسمى لترجمتها للقارىء ليلمس كيف يبالغ  
الشعر أعرق العمق وأسمى السمو حتى وهو يفيض بالكآبة والمرارة وجوهرها  
أن الإنسان يحمل صليبه فى داخله وأن صليب الإنسان هو الحب ، فالوجود كله  
مصلوب بقانون أزل هو قانون الحب ، حتى فى لحظات السعادة العليا حين يفتح  
الإنسان ذراعيه ليعانق الحبيب ترى ظله يرتسم على الجدار وراءه كأنه الصليب..  
وقد أخذ صلاح عبد الصبور هذه الفكرة ثم بنى عليها من عنده شيئا ..  
فهو يقول :

« هذا زمان السأم

نفخ الأراجيل سأم

ديب فخذ امرأة ما بين إلتى رجل .

سأم

لا عنى للألم

لأنه كالزيت فوق صفحة السأم

لا طعم للندم

لأنهم لا يحملون الوزر إلا لحظة ، ويهبط السأم

يفسلهم من رأسهم إلى القدم »

وهنا نحس بأننا نواجه عبد الصبور فى قمة فنه حيث علمنا أن يزوج



بالمكر الشديد الوحي بالصناعة والطبيعة بالفن والتلقائية بالصقل ، ولعلنا نقف أمام هذه الصورة الجميلة البديئة .

« ديب فخذ امرأة ما بين إلتي رجل . .

سام »

فندر كما بالجشتالت أولا ونحسب أننا فهمناها ، ثم يلتبس علينا الأمر ونظن أن الشاعر التبس عليه القول ، وأنه أراد أن يقول : « ديب فخذ رجل ما بين إلتي امرأة . سام » .

وتبدو لنا الصورة أشد بذاءة وبشاعة ولكن ما أن نقرأ بقية القصيدة حتى نفهم أن ما فهمناه باللمحة الأولى هو الفهم الصائب . فمراد الشاعر أن يقول إن الزوجة وهي تحاول أن تحرك زوجها بالافتراء منه إنما تفعل ذلك بدافع السأم والرغبة في قطع السأم بالعمل المثير أكثر منه بدافع الشوق الحقيقي . والفكرة كلها طبعاً ليست جديدة فهي فكرة الأغنية الوجودية المشهورة التي تغنيها جولييت جريكو واسم الأغنية : « أنا أمقت يوم الأحد » وهي تمت يوم الأحد لأنه يوم السأم الأبدي الذي يدجلى في كل لحظة من لحظاته ، فأناس حين يخرجون للنزهة إنما يفعلون ذلك من باب السأم ، فمن ذهب منهم إلى الكنيسة ذهب إليها من باب السأم أيضاً ، والرجال والنساء يقباضعون لأنه ليس لديهم شيء آخر يعملونه . وهكذا إلى بقية الأغنية .

وبعد هذه المقدمة عن السأم يتقدم «صلاح عبد الصبور» إلى موضوعه في وثوق واطمئنان :

أنا رجعت من محار الفكر دون فكر  
قابلي الفكر ، ولكني رجعت دون فكر

أنا رجعت من بحار الموت دون موت  
حين أتاني الموت لم يجد لدى ما يمته ، وعدت دون موت  
أنا الذى أحيا بلا آماد  
أنا الذى أحيا بلا أمجاد  
أنا الذى أحيا بلا ظل ، بلا صليب  
الظل لص يسرق السعادة  
ومن يعش بظله يمشى إلى الصليب فى نهاية الطريق . .  
يصلبه حزنه ، تسمل عيناه بلا بريق  
يا شجر الصفصاف : إن ألف غصن من غصونك الكثيفة  
تنبت فى الصحراء لو سكبت دمعتين . .



إنسان هذا العصر سيد الحياة

لأنه يعيشها سأم . .

يزنى بها سأم . .

يموتها سأم . .

بهذه القصيدة وحدها يبرر «صلاح عبد الصبور» ضرورة الشعر الجديد ، لأنها  
من الحياة الجديدة . ويستوى لدينا فى هذه القصيدة أن يلزم القافية أو ينساها ،  
ويستوى لدينا فيها أن يلزم التفاعيل المنتظمة أو لا يلزمها ، لأننا لا نبحث فيها  
عن قواف أو عن تفاعيل ، ولأن فيها ذخراً من الموسيقى الباطنية التى تغنى عن  
كل جرس وإيقاع رتيب . فهذا الشاعر الذى يمشى بلا ظل يحيا أيضا بلا صليب  
وهو قد فقد ظله وضاع منه صايبه لأنه يعيش بلا حب ، ويحيا بلا وثاق يربطه  
بالبشر ، كأنه النبي الكفيف ، تيرسياس فى روايات اليونان . . هذا الشاعر الذى  
« انفصل » عنا معشر المصاويين بالحب كما يسمينا ، وضع يده على سر قوة

الإنسان الجديد ، تلك القوة التي جعلته سيد الحياة ، ألا وهي قوة السأم ،  
فبالسأم يملك الإنسان شخصه ولا يضيع كما يضيع بالحب ، في لغات عدة ،  
ولا يعيها إلا أن فكرتها وفي الحركة الثانية من القصيدة ، وهي من نوع  
الاندانتي ، إذا جاز لنا أن نستعمل لغة الموسيقى ، يقترب الشاعر من الهدف :

قلتم لي

لا تدس أنفك فيما يعني جارك

لكني أسألكم أن تعطوني أنفي

وجهي في مرآتي مجدوع الأنف

وفي هذه الفقرة القصيرة يفشى صلاح عبد الصبور سرّاً خطيراً من أسرار  
الشاعر ، ألا وهو الالتزام . وهنا تأخذنا الحيرة ، لأن الشاعر رغم ادعائه بأنه  
غير مرتبط ، بأنه فقد ظله أو صليبه نجده في باطن الأمر مرتبطاً كأقوى ما يكون  
الارتباط . وهو رغم ادعائه بأنه فقد ظله وتخفف من صليبه نجده فقد أكثر  
من ظله وصليبه : فقد أنفه ، عقاباً له على دس أنفه في شئون الناس ، أي عقاباً  
له على الالتزام .

ويستعير صلاح عبد الصبور في الحركة الثالثة ، وهي قطعاً ليست من ضرب  
الاسكرتزو كما يقولون ، أسطورة السندباد في رحلته الأبدية . وإذ يبلغ السندباد  
« جبال الملح والقصدير » تنحطم سفينته ، ولكن الشاعر الملاح مات قبلما  
تلاص سفينته الجبل . مات من توقع المحذور . ولكي تعرف كيف مات هذا  
السندباد العصري تذكر قول صلاح عبد الصبور قولاً جميلاً :

« ولم يعيش لينتصر

ولم يعيش لينهزم

— ملاح هذا العصر سيد البحار

لأنه يموت قبل أن يصارع التيار

ولن نجد خاتمة قصة الإنسان الجديد هذا خيراً من « الفينالي » المميّقة  
التي يبدأ به الشاعر الحركة الرابعة ويختتمها .

وأنا أقول بعد أن قرأت هذه القصيدة ما قلته قبلاً وقبلها ، إن الشعر  
الجديد ضرورة كما أن الحياة الجديدة ضرورة وإذا كنت قد ساءلت نفسي  
أكثر من مرة : ترى هل طريق الشعر الجديد طريق مسدود ؟ أجابني هذه  
القصيدة التي أزعج منها من خير ما نظم صلاح عبد الصبور : كلا فلا نفاق أمامه  
بلا حدود ، إذا عاش الشعراء بوجدان الحياة الجديدة ، وهي وقليل غيرها في  
ديوانه الجديد آية حاضرة وأمل مستقبلي .

قصيدة أخرى في هذا الديوان سجل بها صلاح عبد الصبور مستوى رفيعاً  
لا شك في ارتفاعه ، وهي قصيدة « كلمات لا تعرف السعادة » ، ولا أعلم أن  
البيان التقليدي أو العروض التقليدي قادر على حمل مضمونها الذي يبدو في  
ظواهره تقليدياً ، ولكن طريقة الإحساس به جديدة كل الجدة ، فالشاعر يقرر :

« ما يولد في الظلمات يماجئه النور

فيعمره

لا يمحى حب غوار في بطن الشك أو التوبه

لا توضع كف في نار لا تهتز

وبعد هذه القضايا التي يطرحها الشاعر في وثوق ينتقل إلى الموضوع :

يا نسيان

اجمع ذكرانا واقدفها في البحر

يا نسيان ، اجعل ما ضينا من أصداف ، مستقبلنا . ن تبر ،  
فهما قلبان ، وإن فرحا بالعمر شقيان  
عشنا ، عشنا

في مضجعنا ، مما عشناه نحى جزءا ، نكشف جزءا  
لو أفلت حلقانا لو قلنا مما خبأنا شيئا  
لتفرقنا ، لتفرق قلبانا ، وصرخنا .. نأيا .. نأيا .

فالمشكلة هنا هي مشكلة القلب المثقل بظل الماضي ، مشكلة الظل الذي  
يجب السعادة لا في الحاضر وحده ولكن إلى الأبد والمشكلة هنا هي معرفتنا لهذا  
الظل الحائل وتسترتنا عليه ، هذا التستر الذي يجعلنا نصمت لأن الكلمة المنطوقة ،  
ولأن تعرية المكنون تفرق القلوب وتجعلنا نفر فراراً من الشقاء إلى الشقاء .

هذه القصيدة ، وهي من إلهام الوجدان الشخصي ، وقصيدة الظل  
والصليب وهي من إلهام الوجدان الإنساني ، هما ما يجعلني أقول هنا وفي كل  
مكان إن صلاح عبد الصبور رغم أن تقدمه نحو النضوج الشامل تقدم بطيء ،  
فهو يتقدم نحو النضوج الشامل تقدماً أكيدا ، وهو ما يجعلني أقول هنا  
وفي كل مكان إن صلاح عبد الصبور لا يزال أقدر شاعر من شعرائنا  
وأكثرهم حيلة على الإلهام ، وإن موهبته ناصعة في كل ما يكتب لا يمكن أن  
يأرى فيها أحد أو يجادل .. فإن كان صلاح عبد الصبور لا يسير نحو النضوج  
الشامل بالسرعة التي يجبها له أحباؤه وأحباء الفن الجديد ، فليس هذا خطأه ،  
وإنما خطأ مشاغله الكثيرة في دنيا الصحافة التي تلهم الأدباء كما يلهم المحيط  
الكبير أحداث الملاحين الشجعان ، إلا من تمسك منهم بخشبة طافية أو بشراع  
لم تفرقه الأمواج . وصلاح عبد الصبور لا زال بين أدبائنا من تلك القلة القليلة  
التي تنشب بالفن حتى لا تفرقها الحياة .



جیمۃ الغیب





منذ سنين وسنين كان لى صديق كريم يحب الجلال لوجه الجلال ، أقول كان لأنه كان ولم يعد ، وأقول لم يعد لأنه ينتظر الآن فى مكان ما بمجهة الغيب ، واللهم الآن . . هذا الصديق أنه حين كان هنا ، كان يحب الجلال .

وحين أقول الجلال . أقصد الجلال : لا ما أراد أنا ولا تراه أنت جميلا ، ولكن ما يراه كل الناس جميلا إن رأوه ، لهذا كان يعنى بأناقة ، ظهره وبأناقة حديثه ، وكان عالماً فى جماعة العلماء ، فتأنق فى علمه كذلك ، وكنت أضيف به أحياناً لفرط كلفه بالأناقة ، وأخشى أن تجور أناقته على علمه فلا يبقى منه إلا شكل كثير ومضمون قليل ، كنا على طرفى قبيض ، ومع ذلك كنا متحابين كأنما أجدنا يكمل الآخر ، وكنت أعرف عنه ولعمه بالجواهر وكريم الأحجار ، ويعرف عنى ولعى بالطبيعة العذراء وينابيع الحياة . وكما كنت أنطلق به فى أدغال النفس وفى غابات الوجود ، وعلى ثلوج المرتفعات ، وأقف به بين أنواء المحيط وعلى شفا البركان ، فى الحقيقة وفى الخيال ، كان ينطلق بى كثيراً إلى شوارع المدينة حيث الشوارع أنيقة ، وللمدينة أنيقة ، ويقف بى طويلاً أمام فترينات الصاغة وتجار المجوهرات .

وكان لا يمل الوقوف أمام الزمرد والياقوت ، وفيروز الطور النقى الأعراق ، وكان فى قلبه مكان خاص لتريب الجواهر ومستجلب الأحجار . فكان يمشى وشمشى معه الأميال بحثاً عن ماسة سوداء أوز بركة بلون الذهب ، وكان يميز حجر يشب من اللازورد ولؤلؤ الأصداف من لؤلؤ الخيال ، ويعرف مئات الأسماء الأعجمية ، وأغلبها لاتينية ، لمئات الأحجار التى تبرى تحت الضوء أو يبرى الضوء من خلالها ، وأخرى أيضاً تجعل أشعة الشمس فاحمة كأنهم الحجرى .

وكنت أعجب له . فرغم ولعه الشديد هذا بكل حجر مضيء لا يكثر .  
بشراء شيء منها ، وهو القادر على ذلك ، ولم تعرف غريزة التملك سبيلها إلى  
قلبه يوماً .. وكان يكتفى بالوقوف أمامها الساعات الطوال يتملى منها في إعجاب .  
أو يتفحصها تفحص الخبير من وراء الفتريئات ، وأكثر عجبى منه أنه كان  
يترك أغلب الدكاكين المطروقة التي تخطف بأنوارها أبصار المارة في مزحم  
الطرق ، وتطول وقفته أمام حانوت صغير أنيق في شارع جانبي صغير أنيق .  
كل ما فيه هادئ ومرتب ، حتى أقدام السابلة على قلمهم هادئة ومرتبة ،  
والأضواء نفسها هادئة ومرتبة وبلا ضجيج ، وكنت أرفع بصري دائماً إلى لافتة  
الханوت فأقرأ عليها : « جواهر جى الشرق والغرب : ب . ف » ثم أدخل مع  
صديقى ونجالس صاحب الخانوت فلا نتحدث في بيع أو شراء ولكن نتحدث  
في تاريخ الجواهر ونعرج في مروج الذهب ، وكنت أنا أنصت في الحديث أكثر  
مما أشارك فيه .

وكان مصدر عجبى أن حانوت « الشرق والغرب » هذا قليل البضاعة إلى  
حد يلفت النظر . بل تخال لا ترى في الفتريئة الزرقاء إلا مفرشاً كثير الأطواء  
من أفخر الخمل الأسود وعليه عرضت حلية غريبة غامضة . تبدو أخاذة .  
ولكن لا تعرف في استعمالها .

فهى لا تصلح قرطاً . ولا تصلح سواراً ولا تصلح قلادة على صدر حسناء .  
ولا تصلح تاجاً على مفرقها . وكان « ب . ف » يضع تحتها بطاقة باسمها :  
« مفرق الطريق » . هكذا كان يسميها كما يسمي الفنان لوحه الفنية . أما داخل  
الخانوت . فلم تكن به إلا أستار غزيرة من المخمل المتعدد الألوان . متاهة  
للعين من النبذ إلى البرتقال إلى البنفسج إلى الأرجوان . وهنا وهناك تدل  
حلية دقيقة ولكنها لا تلمع ، وفي أوسط الأستار تدلى فستان صغيران متقاطعان

مطعمان بكريم الحجر . نقشت عليها عبارة « سوء تفاهم » . غير هذا لم تر شيئاً  
إلا « ب . ف » جالساً بين عدسته وصندوقه الزجاجي الأنيق يختار من آلاف  
القصوص الحمراء والزرقاء والخضراء والصفراء ما يرصع به الفضة والنضار .

. . .

وكنت كثيراً ما أسائل صاحبي . وفيم تفضل « ب . ف » على أشباهه  
من تجار الجواهر . فيقول : حين تعرفه جيداً تعرف السبب . أكثرهم تجار  
جواهر . يشترون ويبيعون . أما هو فصائع خالق ، ومضت الأيام وعرفت أن  
« ب . ف » اسمه : بشر فارس .

ومنذ شهور فرغ بشر فارس من صياغة آخر تحفة له . وهي مسرحية  
« جبهة الغيب : أحداثه شرقية في خمس مراحل » ورأيت هذه التحفة  
واعتفتها بدقة . وتذكرت صديقي الذي مضى لينتظر بعيداً . وقالت نفسى :  
ليته كان معنا : إذن لوقف طويلاً أمام هذه الجوهرة الجديدة في حانوت  
« الشرق والغرب » .

ومسرحية « جبهة الغيب » . ليست مسرحية بالمعنى التقليدي . فهي قصيدة  
بمثل ما هي مسرحية . وهي قصة بمثل ما هي قصيدة . وهي تنتمي إلى ذلك  
النوع من المسرح الرمزي الذي شاع في الغرب في نهاية القرن التاسع عشر  
وأوائل القرن العشرين ، وكان بمثابة ثورة على المسرح الواقعي وتقاليد الحائط  
الرابع التي وضعها إبسن وتلاميذه ، وهي بمثابة احتجاج كبير على الاتجاه نحو  
عزل الشعر عن الحياة ونفى الخيال من وجه الأرض .

لهذا أتجه هذا للمسرح الرمزي أكثر ما أتجه إلى إحياء الأساطير القديمة

واتخذها مادة للتعبير المسرحي ، وهذا ما فعله بشر فارس حين اتخذ من أسطورة الرجل والجبل مادة لمسرحيته .. وهو يسمى هذه الأسطورة شرقية ، ولا أعرف حقاً إن كانت شرقية أم غربية أم من صنع خيال بشر فارس نفسه .

أما هذه الأسطورة فهي بسيطة ومركبة معاً ، في زاوية من زوايا الأرض جبل أجرد وعنيد تسكن عند سفحه قرية ضئيلة ولاهية ، وكان أهل القرية رغم لهوهم يرون في هذا الجبل صورة الله أو المعراج إلى السماء ، وكان هذا الجبل فوق روعته صاحب آلاء عليهم . يقيهم الزعازع وفي فيته العظيم يستظلون من الهجير . فلم يكن غريباً إذن أن يؤله أهل القرية هذا الجبل . وما توجهوا إليه بأبصارهم إلا توجهوا مصليين كأنه قبلتهم .

وكان على رأس الجبل غار محفور . حفرد في القديم طائر هوى من السماء . وزرع في الغار عشباً أبيض . من أكل منه ظفر بإحياة الأبدية ولم يعرف الموت إلى قلبه سيلاً ، وكان الطريق إلى القمة وعراً محفوفاً بالمهالك ، فلم يصعد إلى قمته إلا رجلاً من أهل القرية ، ولكن أحدهما عاد كسيحاً والآخر عاد كفيفاً ولا يعلم أحد إن كانا قد أكلتا من عشب الخلود أم لم يأكلتا ، كل ما حدث أن أحدهما أراد أن يحمل الأبدية فلم يقو على حملها وارتد كسيحاً ، وأن الآخر أراد أن يناظر الشمس عيناً بعين فأطلقاً وجهها نور عينيه وارتد كفيفاً .

وجاء ثالث من أهل القرية اسمه فدا ، يطلب الغار المحفور في رأس الجبل ، وتآلب عليه أهل القرية ينهرونه ويستعطفونه أن يمدل عما اتوى لثلا يصيبه ما أصاب الكسيح والكفيف . فردم فدا قائلاً :

— إنهما رغبا في الأبدية طمعاً فيها وحدهما . أما أنا فأطلبها للتنقاد لأحسن .  
بأننى ظافر . هما رغبا فيها للتنعم بالحياة الباقية ، وأنا أطلبها لأصرعها .

وكان بين أهل القرية فتاة عاشقة له اسمها هنا ، تحبه على استحياء ، دأبت تقول له : « لا تذهب إلى البيت المنقور » ، ولم تكن تعلم أنه يحبها كذلك ، فتأداها قائلاً : « يا حبيبتى .. » وأخذتها الرعدة حين عرفت أن حبيبها يحبها ..  
وحين يفترق اللحم من اللحم « يحسن بالألفاظ أن تنفخ دما » في كلمات الوداع ، وألحقت الفتاة فقال : « .. الحب والجمال كالبريق الذى فى الياقوت الأصفر الرقيق : ماء رعاش فى تعاريج الجوهرة ، فوق الوصف ودون اللمس .  
الحب والجمال وماء الجواهر لا تقبل فعلها إلا إذا رقت وراء حجاب شفاف .  
يا حبيبتى » .

هذا أيضاً سبب آخر يجعله يلتمس غار الأبدية . لاحب ولا جمال خايق بعبادة المتعبد إلا من وراء حجاب شفاف ، فبالحجاب الشفاف وحده تتجلى حقيقة الحب والجمال . وحين عادت هنا تلحف على عاشقها أن يعدل عن مسماه عاد يقول : « آخشين أن تشغلنى الأبدية عنك ؟ لا أهواها ولا أشتبهها ، إنما أريد أن أذلها . أنت تقاربن منها لأنك تحسبن ما تكون هبتها لى . ستهب لى سرها ، ويشق عليك أن ينافس شرك الذائع فى صدرى سر داخل .  
ثم تحسبن أن الأبدية شئ : يماثلك ، شئ يمنح السعادة . لا تفارى يا حبيبتى .  
سأجعل الأبدية سلاً إليك . فأجلس إزاءك ندا إلى ند : أنت امرأة تبسط الدنيا لحبيبها فيسع الأشياء كلها ولا يسمه شئ ، وأنا رجل قد نزع قدوه من ورطة الأرض .. كفى عن منعى » .

أما الإمام فى القرية فله وجهة نظر أخرى تدنمه إلى التدخل لمنع فدا من صعود الجبل . إن السهل سهل ووداع فقيم صعود الجبل ؟ فيه كل الأشياء التى

نحتاج إليها : « لكي نحيط بها لانتاج أن نهم مع فلتات الهذيان ، هذيانك : يهرول ، يجمع ولا يجدى . أما نحن فتمشى ، ولا تنسكع ، إلى غاية ميبتها أسفل الجبل » فيجيبه فدا قائلا :

« خطأ ! مادامت السماء ترقبنا فليس الوجود سوى اندفاق ، ينبوعه وجدان ، في تموج وتوذب . مادامت السماء ترقبنا . ولكن هذا عند الإمام تجديف وإلحاد . ثم إنه يخاف ارتقاء الإنسان إلى السماء ، لأن السماء تطينا ما هو مأذون به وتمجب في جبين الشيب ما هو محظور معرفته ، فلماذا التناول ؟ » الليل راصد لأبهة الشمس ، : القحط يتوعد مرج الأرض ، الموت يحصى على الإنسان ضحكاته : هكذا الكون ترتبه أسوار القدر .

فيجيبه فدا قائلا : « تعذبه . . أسوار : تخوم مرتهلة ، مفازع ساجية ، سرعان ما تنهار إذا رجعت خلصة بنظرة . لا نظرة من حدقة جفت بفبار السنابل ، ولكن من حدقة حرة ، هي للروح طاقة » .

وواضح من كله هذا أن الإمام يمثل المنطق الجزئي المحدود الذي يفصل بين أمور الأرض وأمور السماء ، ويقبل « الناموس » راضياً كما في الشريعة الموسوية . أو فلنقل إن الإمام هو « الناموس » نفسه مجسداً . أما فدا فهو يمثل الوجدان الذي يكون به الوجد ، الوجدان الذي يزيل كل الحواجز بين الأرض والسماء ويرى أن قبس الله في الإنسان ، وشو الكلمة ، نزاع أبدا للفرار من سجن الجسد والعودة إلى نافورة اللهب القدسي التي اشتق منها . وما يسميه الامام « عجرفة » وتناولوا من الإنسان على أريكة الله ، يسميه فدا عودة الإنسان إلى الشكل الحر والتماوى في الجوهر بالتخلص من العرض .

أما الفلاحون في القرية فيفهمون منطق الإمام ويستخرون من تطلعات فدا .

ولسكن غير الفلاحين الأغنياء هناك الفتاة الجميلة زينة وهى فيما يبدو راقصة القرية ، أو تجيد الرقص ، وهى مدنية بحب فدا ، وأو استطاعت أن تملك بطرف دانه لمنعه من الصعود لفعلت وتمنح زينة نفسها هبة لفدا لتغريه على البقاء ، ولكنه يشيح عنها قائلاً : « يا ضيعة الهبة إذا تخطت نفسى عن جوهرها فى سبيل نفس أخرى » وهى لكثرة حديثها عن الورود والبساتين وحاجتها إلى الرى والسقى تذكرنا بالطبيعة فى الربيع إذ تتبرج تخرج الأثني تصدت للذكر كما كان ابن الرمى يقول : أو قل هى رمز الحياة الجسدية وهى زينة الحياة الدنيا ، أو هى أمنا الأرض نفسها التى يشتاق رحمها دائماً أبداً إلى أن يخضب من الروح ، وتخرج من فراز الروح عنها إلى السماء ، فلا حياة لها إلا بزواج الأرض من السماء ، هذا الذى بغيره تصبح كتلة باردة خامدة وحين تجرب زينة مع فدا كل أساليبها وتفشل ، تقول غاضبة :

« ستكون أنت القربان ، أنت ! اسمك الذى طالما ناغيته فدلته بين جوانحي سأطرحه فى حفرة النمل » وحين يجيب : « أنا الذى تحسبني فى تلك الحينة الغامضة . هناك حيث الحواجز بين الحب والبغض تنهزم . . » تقول : « إنما أنت وهم قائم » فيجيبها فى هدوء : « مثل كل حقيقة » .

وهكذا يخرج فدا إلى الجبل رغم الجميع . وكانت علامته أن يلقى إليهم كل يوم حجراً من قمة الجبل دلالة على أنه حى . وذات يوم انقطع الحجر فظن الجميع أنه مات .

ودوت فى أرجاء السهل صرخة : إنه مات . ودخلت هنا كوخها ، وفى الكوخ ذلت حتى ماتت .

وذات فجر نزل فدا من قمة الجبل إلى قريته ، فاستقبله أهلها مبهورين كأنهم

يرون سحراً . ولما استوقفوا من أنه لا يزال حياً ، سأله أحدهم لم كف عن إلقاء الحجر : نظر إليهم نظرة المنكر لهم وأجاب : « إلى من ألقى ؟ إليكم ؟ » ونفهم من هذا أنه صعد وصعد وأوغل في تيه الأبدية حتى تقطعت الوشائج بينه وبين الأرض . ولكن حين يعلم فدا أن هنا ماتت ، قتلها الحب حين ظنت أنه قضى . قتلها الحجر الذي لم يسقط ، يلم أطراف رذائه ويتولى عنهم قبل أن يعللوا منه إن كان قد أكل من عشب الأبدية أم لم يأكل . ولكننا ندرك أنه أكل من عشب الأبدية حين كف عن مكالمة الأرض بإلقاء الأحجار .

ويرتقى فدا الجبل إلى الفار إلى قمته ، تودعه زينة بنظراتها وكأنها تصعد معه إلى الخلود ، رغم أن بريق الأرض لا يزال يخطف بصرها ، فقد تبدلت نفسها ومستها من تجرده نفخة ولكن زينة كانت منقسمة على نفسها ، تتمنى له أن يعيش في كنف الأبد ، وتتمنى أن يعود إليها ولو جثة هامدة قائلة « آه ؟ تسقط فألم النار فأحضنه . . أحضنك . . إذا أضع المرء ذاته فما أسعده حين يضم أشلاء مختلج ، أشلاء الجسد الذي هاجرت إليه ذاته » ،

ويسقط فدا من قمة الجبل ، فهو جثة هامدة . أصابه دوار الأبدية ، فلم يقو على احتمال الأعلى ، وعاد إلى أمه الأرض .

وتجمهر أهل القرية حول جثمانه مودعين ، وقالت النسوة إنه عشق محظية . اسمها المنية ، أبل وأختل منهن جميعاً . وقال الإمام : بل احرقوا جثمان هذا الكافر فهو لا يستحق أن يوسد تحت ثرى الأرض الطاهرة التي أنكرها . وهو الذي تمحش بالسماء في وقاحة فأصابه الدوار . أما زينة ففقول في رثائه : « مضى إلى العلياء يستطلع . هل وجد ! ليس المهم أن يجد . . ما كان للانسان أن يقتحم أريكة الله ، وما أراد الله أن يهتك سريرة الإنسان ، وإلا عاث في جنات الخصب طوفان .. الخير كله أن يتلمس الرب أثره في عبده ، وأن ينقب



العبد عن نصيبه من ربه : غوصة فمثرة فرجة ، فتضور فتجلك ثم صلمة ، يكون من ورائها الفوز ، فوز يبرمه حوار ، موأيقه شهقات محتضر . »

وهكذا يوسدوه التراب ، وأيا كانت نهاية هذه التجربة ، فقد أصبح أهل القرية من بعده لا ينظرون إلى الأرض ، ولكن يحدقون دائماً أبداً إلى العلياء ، إلى النار إلى قمة الجبل ، كأنه لا يزال يقيم في النار .

هذه أسطورة الرجل والجبل التي سماها بشر فارس « جبهة الغيب » وليست كل عناصر هذه الأسطورة جديدة . فبحث الإنسان عن عشب الأبدية بحث قديم ، وتسم الإنسان الذرا العاليات التماساً لأعتاب السماء قديم . ولكن تناول بشر فارس للأسطورة تناول جديد في مراميه جديد في قلبه .

هو جديد لأن فدا حين بلغ القمة . أصاب طرفاً من الألوهة والتجرد .. كان مستطيعاً أن يعيش كآلهة الأولب في المزالة الأبدية بعيداً عن غبار الصيد لولاً شيء واحد هو الحب . بالحب صعد إلى السماء وبالحب هوى إلى الأرض . فحين ماتت هنا زال عنه المجد وفقد جناحاه الريش فعمجز عن الطيران ، وعاد الإله لما من هذا اللحم .

والأفكار المسيحية شائعة في « جبهة الغيب » شيوعاً لا يجده إلا في أعمال جبران خليل جبران . فقد ليس إلا ابن الإنسان الذي ثار على « الناموس » . وصعد جبل الزيتون ليتنزع الحياة الأبدية لبني البشر ويثبت حقوقهم في الخلود لا على الأرض ، ولكن في السماء . وفدا ليس إلا ابن الإنسان الذي داؤه وممكن الضعف فيه هو كبده الذي يجلس فيه حب البشرية جلسة للثكنة . على أريكته ، فقتله الحب كما يقتل الحب البشر ، وكان لمه ودمه هو « القربان » قربان هذا العالم نحو عرش الله . ومن هنا كان اسمه « فدا » والازدواج التمثل .

فى شخصية العاشقة بالروح ، وهى هنا ، والعاشقة بالجسد ، وهى زينة ، هو  
الاذواج القوائم فى طبيعة الإنسان ، فهنا هى الروح وزينة هى المادة ، وكلاهما  
محب لابن الإنسان على طريقته الخاصة : وإن كنت لا أكنم القارئ أن بشر  
فارس وفق فى رسم شخصية زينة أكثر مما وفق فى شخصية هنا التى دخلت ممرحه  
وخرجت منه تافهة باهتة لا يحس بها أحد ولا تحس بأحد : والصراع بين فدا والإمام  
هو الصراع بين ابن الإنسان والناموس ، ذلك الصراع الذى نشب بين المسيح  
والتربيين حول شريعة موسى أى حول ذلك الموضوع المختصر البسيط : أبحكم  
العالم بالحب أم يحكم بالقانون .

ومن هذا ترى أولاً أنك ازاء مسرحية قوية من مسرحيات « الأسرار »  
هذه التى أنفت شيئاً منها فى « دموع إبليس » منذ سنوات وإن كان الصراع  
فى « جبهة الغيب » صراعاً بين روض مسيحية صريحة . ومنه ترى ثانياً أن بشر  
فارس هو فى صميمه إحياء جبرائى أصيل من حيث التوصل بالرمز للاعراب عن  
خلجات الوجدان ومنه نعرف ثالثاً أن بشر فارس رغم انتمائه لمدرسة « الأسرار »  
ورغم انتمائه لمدرسة جبران صاحب حساسية فنية خاصة لا نجد لها عادة فى جماعة  
الأسرار ولا فى جماعة جبران . - اسية نحو اللفظ أخذها عن مالارميه ورأى  
وأشياءهما فى أواخر القرن الماضى ، نحس أن اللفظ والمعنى شىء واحد ، لا تفرق  
بينهما . فبشر فارس إذ يدخل فى عراك مع المعانى يدخل أيضاً فى عراك مع  
الأنماط ليستولد من الأنماط جديد المعانى . فهو يقف ، لابل هو يجلس ، أمام  
الأنماط فى صبر وأناة ، وفى يده عدسة الجواهرى وقبالة صندوقه الزجاجى اللئى  
بآلاف الفصوص والأحجار الكريمة اليتيمة التى نعرف أسماءها والتى لا نعرف  
أسماءها وهو يرصع ويطعم ويدبج ويصقل وينشر اللاسة باللمسة ، ويتقب  
مستنصر الأحجار بدقيق الإبر ، حتى تسكل وتمل وأنت تراقبه ولكنه لا يكل

ولا يمل . بل أكاد أقول إن هذا الصانع الماهر يجد لذة شيطانية في امتحان صبرك على دقته أو يجد لذة شيطانية في إثبات براعته للناس . ولا شك أنك واجد بين هذه الفصوص الكثيرة الغريبة التي لا تحصى من الزمرد الأبيض والياقوت الأخضر والزبرجد الأزرق والماس الأحمر عدداً لا بأس به من الزلط والحصى ومن قطع الزجاج البخس وكل حجر غير كريم . وهذا ما صبغ تلقائية جبران وانطلاقه رغم أن الأداة واحدة وهى : الخيال . .



بشرفارس



أديب عالم افتقدناه في الحادى والعشرين من فبراير سنة ١٩٦٢ أثر نوبة  
قلبية مفاجئة لم تمهله إلا ساعات قليلة ، فأت عن ست وخمسين سنة قضاهها في  
طلب العلم والأدب وفي إنتاجهما . ذلك هو الدكتور بشر فارس ، السكرتير  
الفخرى للمجمع العلمى المصرى ، صاحب الرسائل الكثيرة فى اللغويات العربية  
وفى التصوير الإسلامى ، وصاحب الآثار الفنية الشحيحة وهى مسرحية « مفرق  
الطريق » ومسرحية « جهة الغيب » ومجموعة القصص القصيرة التى تحمل  
عنوان « سوء تفاهم » .

وقد أنشأ بشر فارس لونا من الأدب أثار كثيرا من التساؤل بين النقاد  
والأدباء لفرط ما تفرّد به من خصائص قلما تتكرر فى سواه ولا سيما من  
المعاصرين ، فقد تفرّد بأسلوب شديد التحكيك مفرط فى التألق إلى حد الإغراب  
كما تفرّد بفكر شديد التحكيك مفرط فى التألق إلى حد الإغراب ، ولكن  
من يتأمل تكوينه وثقافته يجد التفسير الكافى لهذا الأسلوب وهذا الفكر  
الذى هو بشر فارس .

وإلى باريس قصد بشر فارس ليدرس الأدب العربى فى السوربون . فتعلم  
على المستشرق المعروف جود فروا ديمومبين وعلى ماسنيون وعلى فوكونه ، وكان  
جود فروا ديمومبين هو المشرف مباشرة على دراساته وأبحاثه ، وأعد عليه رسالة  
فى موضوع « العرض منذ عرب الجاهلية » حصل بها على الدكتوراه فى الآداب  
عام ١٩٢٢ ، وطبعت هذه الرسالة فى نفس العام كالمألوف فى رسائل الدكتوراه  
التي تقدم إلى جامعة باريس ، وقدم لها أستاذه ديمومبين .

وفى عام ١٩٢٦ نشرت له طائفة من الأبحاث باللغة الفرنسية فى دائرة  
المعارف الإسلامية .

فلما كان عام ١٩٢٨ ظهر لبشر فارس من دار المعارف أول عمل أدبي من انشائه هو مسرحيته الأولى « مفروق الطريق » وقد ترجمت هذه المسرحية إلى الفرنسية ونشرت في عدد الربيع من مجلة « لاريفيو تياترال » أى مجلة المسرح. ثم طبعت الترجمة الفرنسية مطبعة مصر في عام ١٩٥٢ وأخرجت هذه المسرحية في مسرح الجيب بباريس على نفقة صاحبها . كذلك ترجمت « مفروق الطريق » إلى اللغة الألمانية .

وفي عام ١٩٤٢ صدر لبشر فارس مجموعته القصصية الوحيدة « سوء تفاهم » وفي عامي ١٩٤٤ ، ١٩٤٥ أشرف بشر فارس على باب « التعقيب والتعقيب » في مجلة المقتطف الشهيرة ، واستكتب في هذا الباب أعمالاً الأدب العربي الحديث .

ومنذ عام ١٩٤٨ اتجه بشر فارس إلى تخصيص القسم الأكبر من وقته . وأبحاثه لدراسة التصوير العربي والإسلامي .

فنشر له المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة في ١٩٤٨ كتابه « منمنمة دينية تمثل الرسول : من أسلوب التصوير العربي البغدادي » . والكتاب باللغتين العربية والفرنسية . وفي ١٩٥٢ ظهر له كتاب « سر الزخرفة الإسلامية » بالبرية والفرنسية ، وهو أيضاً من رسائل المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة . وفي ١٩٥٣ حقق بشر فارس « كتاب الترياق : أثر عربي مصور » ، وهو مخطوط يرجع إلى عام ٥٩٥ للهجرة محفوظ في المكتبة الأهلية بباريس ، وقدم للنص بدراسة وضعها باللغة الفرنسية مع موجز باللغة العربية . وقد نشر له كتاب الترياق المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة . وفي ١٥٧ نشر له المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بدمشق بحثه « كيف زوقت العرب كتب الفلسفة والفقه » وهو دراسة



مستفيضة باللغة الفرنسية مع تحقيقات إضافية باللغة العربية وفي ١٩٥٥ ظهر له بحث آخر مستفيض بالفرنسية في مجلة المعهد العلمى المصرى موضوعه « الفن القدسى فى التصوير الإسلامى » ومعه موجز بالعربية . وكان آخر كتاب نشر له فى التصوير الإسلامى كتابه « سوانح مسيحية وملامح إسلامية : حول مخطوط مزوق من القرن السابع الهجرى » ، وهذا الكتاب الذى ظهر عام ١٩٦١ هو أيضاً من رسائل المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة .

ورغم كل هذا الانقطاع للدراسة الآثار الإسلامية والعربية ، كان يعاود بشر فارس حينه إلى الخلق الأدبى . فكتب مسرحيته الثانية « جبهة النيب : أحذوتة شرقية فى خمس مراحل » وقد نشرتها له دار مجلة « شعر » البيروتية عام ١٩٦٠ أى بعد ست وعشرين سنة من صدور مسرحيته الأولى « مفروق الطريق » والباحث الذى عرف علم بشر فارس وفنه ، يعرف أن فنه لم يذوق فيه نقرط علمه كما يعرف أن العلم فيه لم يتأثر بشخصية الفنان فيه . فإن كان بشر فارس الفنان قليل الإنتاج فى الأدب الخلقى ، استطاع أن يصمت عشرات السنوات دون أن يتخرج صدره بشيء عارم فيه يطالب صاحبه بالإفراج عنه ولا يذيقه طعم الراحة حتى يفرج عنه فى قصة أو قصيدة أو مسرحية ، فذلك لأسباب لا تتصل بضحولة نبيه وإعما تتصل بطبيعة هذا الينبوع الذى لم يكن يتدفق منه ماء مقدس جياش ، وإنما كان يسيل منه سائل غريب جميل غامض الألوان غامض القوام غامض المصدر غامض الأثر ، سائل شحيح يجمع فى بلورى الكاسات وفى صغير الفنان من أفخر الكريستال فلا نعرف إن كان ماء مقطراً أم سلافا صافيا معتقاً من عهد كنعان أو دواء سحرياً لمرض من تلك الأمراض النادرة التى لم يرد ذكرها فى الكتب ولا تصادفها فى الحياة اليومية .

وقد كان بشر فارس لسنوات وسنوات يشغل منصب السكرتير الفخرى

للمعهد العلمى المصرى الذى لا يخاطب إلا صفوة الصفوة .

أما رأى العلم فيما قدمه بشر فارس من خدمات لدراسة الآثار العربية والإسلامية فأولى من بالحدث عنها أساندة الآثار وأساندة الفنون التشكيلية ، وإنما الذى أستطيع أن أحدث عنه فى غير حرج هو بشر فارس الكاتب المنشئ الفنان وبعض الوجوه التى أعرفها عن شخصية بشر فارس الإنسان .

أما بشر فارس الفنان فأول ما ييدرك فيه أمران : الأمر الأول هو أنك تقرأ له « مفرق الطريق » ثم « سوء تفاهم » ثم « جهة الغيب » فتحس بأنك إزاء رجل واحد لم يتغير خلال ثلاثين سنة ، ولم يتطور ولم يجر عليه ما يجرى عادة على أدب الأدباء من نمو تدريجى إلى الكمال أو الانهيار ، فكأنما بشر فارس قد اهتدى منذ حياته الباكرة إلى رقية أدبية استقرت فى وجدانه ولم يستقر فى وجدانه غيرها أو لمه ولد بها - ولأزمته هذه الرقية طول حياته . والأمر الثانى هو أنك حين تقرأ له كل هذه الأشياء تحس إحساساً واضحاً بأنك إزاء كاتب يعتقد ويثبت بالممارسة أن الذى يهم فى الفن والحياة ليس ما تقوله أو تعله ولكن الطريقة التى تقوله أو تعله بها ، فالفن أو الحياة ليست مضمونا يبحث لنفسه عن أسلوب خاص يعبر عنه ، وإنما الفن والحياة أسلوب أولاً وقبل كل شيء ، بل وربما أسلوب أولاً وآخر ، أو بعبارة أخرى الفن والحياة أسلوب مشتمل فيه مضمونه إن لم يكن هو نفسه المضمون . فإن كان قد قدر لك أن تعرف بشر فارس رجلاً لم يسمك فى كل مرة تلاقيه فيها أو تستمع إليه فيها إلا أن تذكر قول الناقد الكبير ينفون إن الأسلوب هو الرجل أو إن الأسلوب هو الإنسان .

فإن أردت أن تعرف ما هى « هذه الرقية التى اهتدى إليها بشر فارس أو ولد بها » فلازمته فى أدبه طول حياته ، فاستمع أولاً إلى كلام سميرة فى « مفرق الطريق » .. « تريدون الأمور واضحة خوفاً على سلامة أذهانكم . أينبنى لكل أمره

يحصل أن ينساق إلى ناحية معلومة في ملتويات أفهامكم تنتظرو ؟ متاع يندرج في خزانة .. لاشيء أكره إلى الحياة من إطار يعدلجراها ، إن الروح والفكر مع ما يمشي فيهما من نزعات ووثبات ينسکران السد والحد ، إنكم تفتكون بهما »

ثم استمع لقول الشخص الثالث « هو » لسميرة في نفس المسرحية : « علمتني اليوم أن الحياة مجموعة سوء تفاهم » .

فإن ذكرت هاتين القصتين معاً استطعت أن تضع يدك على مفتاح أدب بشر فارس وربما شخصيته أيضاً ، استطعت أن تفهم كيف يمس السكاب القصب في « مفرق الطريق » ، واستطعت أن تفهم قول سميرة : « التي عرفت ذلك السراب ، بل شربت منه . وكان الماء أجاباً على لذة وإني أود لو أرتشفه مرة أخرى ، آه حتى هذا لا يفوتني اليوم ، الحب معترك قتلاه الأوهام » واستطعت أن تخوض في نقائص « جبهة الغيب » إلى آخرها وأن تخرج منها بمعنى عميق وحين أقول « تفهم » لا أقصد أنك تفهم كل هذا بالعقل الذي يفهم الأشياء والأفكار ، وإنما أقصد تحس أنك تفهم ، أو تفهم بإحساسك وخيالك وبأية ملكة فيك إلا المنطق الصوري الذي يعلمك أن التناقض هو سبيل الخطأ ، فبشر فارس ينتمى إلى مدرسة من تلك المدارس العديدة التي تقوم على أن التناقض هو سبيل الصواب ، وهذا معنى سوء التفاهم الذي يحدثنا عنه كثيراً . لا أقصد سوء تفاهم الإنسان مع الغير ولكن سوء تفاهم الإنسان مع نفسه ، وسوء تفاهم الألفاظ مع الألفاظ ، وسوء تفاهم الأفكار مع الأفكار ، شيء واحد أعتقد أن بشر فارس نجح فيه أو اهتمدى إليه بسليقته الخاصة ، وهذا هو إزالة سوء التفاهم بين الأفكار والألفاظ للمبرة عنها ، أو بين الألفاظ وما تتضمنه من أفكار . فإن أنت قبلت ألفاظه قبلت أفكاره أيضاً ، وإن أنت قبلت أفكاره قبلت ألفاظه وهذه هي عملية المصالحة التي جعلت منه فناناً سيرد اسمه

في كتب تاريخ الأدب على نحو ما ، قد يتعجب النقاد في تصويره لعمومه مبني . ومعنى ولكنهم بغير شك سيحاولون تصويره ، فبشر فارس اليوم نموذج للفنان .  
الرفض ، لأنه سقط بين مدرستين : بين مدرسة المقول ومدرسة اللامقول ، ونحن اليوم قبل اللامقول كما قبل المقول لأننا قد تعلمنا أن اللاتفاهم أساس من أسس الحياة وبالتالي فهو أساس من أسس الفن ، ولكن لم تعلم أن سوء التفاهم ، وهو شيء غير اللاتفاهم يمكن أن يكون أساساً للحياة والفن . فإذا ذكرنا جملة حقائق عن بشر فارس الإنسان أمكننا أن نفسر هذا الذي يمكن أن نسميه « سوء التفاهم الكبير » أو « سوء التفاهم الأكبر » ، فلنفسر أنه ينتمي إلى تلك الفئة الغريبة التي يمكن أن نسميها أقلية داخل أقلية أو الأقلية المركبة لا الأقلية البسيطة ، فلأنه لبناني الأصل اتخذ له مصر وطناً قبل أن يولد جاء مصرياً دون أن يفقد لبنانيته ، وهذا أول سوء تفاهم في حياته ، فلو قد ولد ونشأ في لبنان ثم تمصر لمت فيه مصالحة من نوع ما ، مصالحة من يعرف له جذور واضحة وتربية واضحة ثم نقلت نبتته إلى مشتل كما حدث لجماعة المعتريين من شعراء المهجر ، جبران وإلياء وأبو ماضي وأمثالها .. أما أن تكون جذوره لبنانية اغتذت وترعرعت في أرض مصر ، بل في ريف مصر حيث لا أرز ولا تلوج ، ولكن رغم اختلافها ليست غريبة كمهجر شعراء المهجر في أمريكا بحيث يعزى المرء أن يعيش في عالمين مستقلين في وقت واحد ، وإنما قريبة قرباً يوجد اللمس والاختلاط ، ولأنه ماروني المذهب نما في بلد المارونية فيه مشتولة بلا جذور عميقة في تاريخ البلاد بل لا تزال إلى اليوم لونا من العبادات الخاصة التي لا يتحتم أسرارها إلا اتباعها ، نشأ فيه سوء التفاهم الثاني ، فلو قد كان مارونياً في لبنان حيث المواردنة كثيرون وحيث كنيسهم كنيسة قومية لمت فيه هذه المصالحة التي تحدثنا عنها على وجه ما لتعدد الروابط الأخرى مع البيئة . ولو قد كان مسيحياً أرثوذكسياً أو بروتستانتيّاً لبناني الجذور أو كاثوليكياً نبت

فى مصر فلربما اندمج فى أقباط مصر وتمت فى روجه مصالحة من نوع مامع من  
يشار كونه عبادته فى مصر وإذا كان اللبائى المارونى شيئاً ممكناً فالأرجح أنه من  
أشقى الأمور على روح الإنسان أن تكون مصرية مارونية ، ولأن بشر فارس  
كان فرنسى الثقافة عربى العلم والاهتمامات العقلية نشأ فيه الصدع الثالث فهو قد  
قصد باريس طالباً للدراسة الأدب الفرنسى أو الحضارة الأوروبية . ولكن  
ليدرس الأدب العربى ، وهو قد أتقن الفرنسية كأحد أبنائها المثقفين ثقافة عالية  
وكان يكتب بها أكثر أعماله العلمية الكثيرة ، لا يكتب بها عن أدب فرنسا  
وحضارة فرنسا ولكن يكتب بها عن أدب العرب وحضارة العرب بل يكتب  
بها عن أخص وجوه هذه الحضارة العربية التى لا يعرفها إلا المثقفون فى الحياة  
العربية والتاريخ العربى ، ولو أن بشر فارس كان يتقن الفرنسية كل هذا الإتيان  
ويرطن بالعربية شأن بعض المولدين أو شأن المستشرقين لما كانت أمامه مشكلة  
ولكنه كان ضلعاً فى اللغة العربية عارفا بأسرارها محيطاً بأدق دقائقها إلى درجة  
لاتتوفر إلا فى رجال المجمع اللغوى وفى أساطين اللغويين فى العالم العربى .  
وقد عاش بهذا الازدواج الغريب طول حياته العلمية والأدبية حاول ألواناً من  
المصالحة تبدو مصالحة فى الظاهر ولكنها فى حقيقتها مجازاة خارجية ، ومن هنا  
كانت عامة كتاباته تظهر باللغتين معاً متجاورتين فى كل كتاب فكان ينشئ  
نفس النص مرة بالعربية ومرة بالفرنسية ويفسر الصيغتين معاً فى كتاب واحد  
وفى الأدب كان يكتب عن سميرة وأحياء مصر وعن زينة وفدا وهادى والإمام  
وجبل شبيه جداً بجبل لبنان فى « جبهة الغيب » ، ومع ذلك يهتم أشد الاهتمام  
بأن تمثل مسر حياته فى مسارح الجيب بالفرنسية فى باريس وبالألمانية فى  
سالتزبورج وفيينا ويتكبد فى سبيل ذلك المشقة كل المشقة ، وكان فى بشر فارس  
نوع من الشطحات الروحانية التى تجعل المرء يحاول أن يقرأ ما هو مسطور على  
جبهة الغيب ، ويمدل عن العقل كأداة لفهم الحياة وخلق الفن ، ومع ذلك فقد

كان فيه احتفال بوجه الحياة المادى واحترام تام لترف الحياة وربما عرضها ،  
وهكذا دواليك .

كل هذه النقائص وجدت في نفس بشر فارس إلى درجة سوء التفاهم ،  
سوء تفاهم الإنسان مع نفسه ، وقد قضى حياته وخصص أدبه ليحل سوء التفاهم  
المركب هذا ، وأعتقد أنه قد اهتدى إلى نوع من الحل وهو لا يزال في سن  
باكر ، فأنشأ لنفسه نوعاً من الأسلوب في الحياة والأدب مدروس بعناية قلقة  
قل أن تجد مثلها عناية ، وملتزم به في كل شيء يقال ويكتب ويعمل إلى درجة  
جملت منه طبيعة ثانية . وجملت الناس لا ترى في بشر فارس إلا هذا الوجه  
الغريب في أدبه وسلوكه وهذا الأسلوب هو أن يعمل من الحياة نفسها فذاً جميلاً  
معقداً أشد التعقيد . فكلن يعنى بهندامه ومظهره لا كما يعنى صفوة أهل الذوق  
من يتابعون أفضل الآراء والأساليب ولكن ليعبر عن شخصيته المفردتين بشيء  
زياً خاصاً به يميزه عن كل من عداه ومظهراً لا يخطئه من يراه ، بل كان يعنى  
بزيه ومظهره إلى درجة تلفت النظر وتصرفه إلى تأمل غرابة الألوان والخطوط  
والأشكال كذلك أقام في داره ديواناً أو إيواناً شرقياً إن رأيته خلت أنك ترى  
جناحاً في قصر أمير عربى ممن قرأ عنهم في قصص شهر زاد . كذلك كان بشر  
فارس يكتب فيثائق في الفكرة ويثائق في اللفظ ولا يمشى أبداً في الطريق  
المطروق بل يمشى وحيداً في طريق فريد هو طريق بشر فارس . فشكل الناس  
يحدثونك عن جبين الغيب وما هو مكتوب عليه من أسرار ، أما بشر فارس  
فيحدثك وحده عن جبهة الغيب وكل الناس يقسمون مسرحياتهم إلى فصول  
أو مشاهد ، وبشر فارس وحده يقسم مسرحيته إلى مراحل أو أمانة فإن قرأت  
عبارة كهذه العبارة :

« رأيت صخراً توشحت بالياسمين . أخذت ترقص دواره . بين لفتتين

لحت إليه يصعد ، شبح شجرة يبس عودها وقسا . ظل الشبح يسرع من مرقى إلى مرقى ، تدفعه يدان على مثال يدى ، إلا أنهما من صوان . كان كالليل أسود ولكن فى غيابة جفى فز برق . ما كنت أجرؤ على ندائه .

لم تتردد لحظة واحدة فى أن تقول : هذا بشر فارس . وكان يبحث دائماً فى بطون المعاجم ليعرف إن كانت العرب تقول « لخته » أم تقول « لحت إليه » فإن وجد أن الوجهين جائزان اختار أقلهما شيوعاً . وكان يهتم أشد الاهتمام بأن يسكن باء شبح ما دام العرب قد سكنوها حتى ولو قرأها عرب آخرون بفتح الشين والياء سواء عن صواب أو عن خطأ مشهور . فكل الناس تفتح الأذباح أما من أراد أن يكون له زى خاص فهو يسكنها ، وهكذا « يفر البرق » و « تتواشج الخواطر وتتفاوت » أى تتفق وتختلف أو تترايط وتتناثر . فإن ضقت به ذرعاً صرفت كل هذه الأناقة حاسباً أنها من حذقة المتحذقين ، وإن صبرت عليه رأيت درجة درجة أن هذا الأديب العالم إنما كان يحاول أن يكشف عن علمه فى أدبه وأن يكشف عن أدبه فى علمه وأن يتكرر أسلوباً يزول فيه ما بين العلم والأدب من سوء تفاهم ، وأدركت أنه إنما كان يحاول أن يجعل القالب هو المضمون وأن يجعل الأسلوب هو الرجل كما كان يقول ييفون ، لا استمانة منه بمضمون الفن والحياة ، ولكن لأنه كان يرى أن الألفاظ تفكر بأصواتها وأن للأفكار معان بأصواتها وأن الشكل ليس مجرد إناء يصب فيه سائل هو المضمون .





البلبل والوردة



لست أذكر متى لقيته ولا أين كان ذلك ، ولكنى أذكر أنى لقيته منذ  
نيف وعشرين سنة ، لقيته دقائق معدودات ثم لم أره من بعدها ، ومع ذلك  
فقد انطبعت في ذهنى منه صورة رجل مفرط فى التألق قليل الكلام ، يفر من  
صحبة الناس ، لا أعلم عن تعال أو عن شرود فى طبعه .

وكنت أقرأ له ، يكتب قليلا فأقرأ له القليل الذى يكتب ، ولم أكن  
أحب شعره رغم أنه منذ نيف وعشرين سنة كان ظاهرة فى حياتنا الأدبية  
يتحدث عنه الأدباء والمثادبون وتحفل له الندوات الأدبية . ولم أكن أحب  
شعره كثيراً لأنه بدا لى شعراً مفرطاً فى التألق ، قليل الكلام يفر من صحبة  
الناس لا أعلم عن تعال أو عن شرود فى طبعه .

ومن حين لحين كانت تقرأى إلى أنباؤه ، أنباء هذا المستشار الصموت .  
فى حديث الأدباء عن الأدباء ، ف كنت تسمع عنه أنه اتخذ لنفسه داراً فى الجزيرة  
ذات حديقة غناء ، فكان يترك الدار ويقف فى الحديقة حيث ابتنى لنفسه كوخاً .  
من البوص أو ما شابه ذلك ، ومن كوخه الغريب هذا كان يتأمل زهور حديقة  
أو يناجى طيورها . أو أسمع عنه أنه كان يمشى بداره فى نجع حادى على نفس .  
هذا النسق الشاعرى ، فيخرج إلى حديقة مع باكر الصباح فى بنطلون قصير  
لا يعبأ إن كان الفصل ربيعاً أم شتاء هناك يجلس عامة النهار وربما بعض الليل  
بين أشجار حديقة المقرورة التى نفخت عنها أوراقها تحت شمس يناير الباردة  
أو تحت ليله القارس المميت ، لعله يسمع هزاً يصدح رغم الشتاء أو بلبل  
يتنحب لأن الورد لا يطلع إلا مع الربيع .

وحين صدر ديوانه الأخير الذى يحمل اسم « الأرغن » وقرأته عادت إلى  
نفسى كل هذه الذكريات ومضيت أفكر أن مثل هذا الشعر لا يمكن أن ينبع إلا من  
مثل هذه النفس الشاعرة ، ولكن حين صدر ديوان « الأرغن » ، فالكاتب ديوان .

رغم أنه لا يقول ذلك ، قرأت فيه عدة معان لم أكن أفرؤها فيما سلف من أعماله .

قرأت أولاً أن صاحب - الأرغن - وهو المستشار حسين عفيف ، كان أولى أنه أن يسمى ديوانه « الناي » لا « الأرغن » ، لأن صوت الأرغن صوت عميق غايظ ، أما صوت شعره فرفيق وحنون كصوت الناي الرقيق الحنون .

وقرأت ثانياً أن حسين عفيف قد أصاب نضجاً عظيماً في ديوانه الأخير هذا فلم تعد فيه تلك النبرة المتعالية التي كانت تميز شعره الأول وأنه رغم احتفاظه بأنافة شعره لفظاً ومعنى لم يعد مسرفاً في الأنافة إلى الحد الذي كان فيما مضى يخرج الصدر ويستفز النفس .

وعرفت أخيراً أن مر انطواء حسين عفيف وفراره من صحبة الناس لم يكن غطرسة ولكن حزن عميق قديم من تلك الأحزان العميقة القديمة التي تستقر في النفس وتكن مدى الحياة ، يحملها صاحبها معه وكأنه يحمل صليبه على طريق العذاب . وهو صليب لا يحمله المرء على كتفه كما كانوا يفعلون في القديم لأنه صليب باطنى يحمله الإنسان في داخله كما يحمل هيكله العظمى .

تقول ، وما صليب حسين عفيف ، ذلك الذي يحمله في داخله كما يحمل هيكله العظمى ؟ فأقول هو الحب الأول الذي لم يستطع الفكك منه أبداً رغم مضى الأيام والسنين . ولقد حاول أن ينتقل كالقراشة من زهرة إلى زهرة أو كنظير من غصن إلى غصن ، ولكنه كان دائماً أبداً يعود إلى حبه الأول وإلى ذكريات حبه الأول . فصين عفيف إذن شاعر صاحب حب كبير ، وحسين عفيف إذن قد وقف عند حبه الأول الكبير ، فهو أسير هذا الحب وأدبه أيضاً أسير هذا الحب . أما في الحياة فلن يعرف أحد عن حبه الأول إلا خلاصاته وما في الأدب فأوضح من الوضوح أن حبه الأول كان أدب المنفلوطى وأدب

نزيات أو قل ما ترجم المنفلوطى والزيات وأمثالها عن الفونس كار ولا مارتين ،  
وجوته ، وما أنشأ أمثالها على غرارها .

أحب حسين عفيف « ماجسدولين » و « رفائيل » و « البهيرة »  
و « جراتزيللا » و « آلام فرتر » ، أحب النظرات والعبرات والزفرات  
والآهات وكل تلك الحرق الجميلة التى يتحرق بها العاشق الرومانسى أحب  
الزهور والطيور فلم يد يد يرى غيرها أو يصنى إلى نشيد غير نشيدها ، فهو سجين  
الحديقة الذى نسى العالم كله لأنه وجد فى الحديقة عالمه . وفى ديوانه « الارغن »  
عدد من الزهور والطيور لو وزع على مائة ديوان لكفأها وقاض عنها . حتى  
ألفاظه التى ينتقيها فى حرص بالغ جميلة وهشة كالزهور الجميلة المشية وهى مفردة  
وصادحة كالطيور المفردة الصادحة . النوء عنده اسمه الوسن والنور اسمه السناء  
والأصابع اسمها الأنامل والغصن اسمه الأيك والمرأة اسمها الغادة والقبرة اسمها  
الرمس والأفق عنده وردى والقلب عنده قيثارة والنغم عنده « مسكر » والرعدة  
عنده « مقدسة » والغناء عنده « شلو » وأهازيج . إن كانت محبوبته « وردة » فهو  
« البابل » الذى يغرد للوردة ، وإن كانت محبوبته « زهرة » فهو « النحلة »  
التي ترشف رحيق الزهرة ، وإن كانت محبوبته « فراشة » فهو الشمعة التى تحترق  
بها النواشة .

وايس هذا الأسلوب فى الشعور والتعبير من خصائص حسين عفيف وحده  
فهو من خصائص عامة الرومانسيين فمنذ من قال الشاعر بيرانجيه .

« قلبه قيثارة معلقة

ما أن تمسها حتى تتجاوب بالأصداء »

أصبح قلب كل عاشق قيثارة تتجاوب بالأنغام ، أو كما يقول حسين عفيف .

كما لو كان قلبي قيثارة ، وحبك الأنامل التي تداعب أو تارها « ولست أقصد بهذا أن حسين عفيف شاعر مقلد يقطف زهور الرومانسيين ويحلى بهاعروته كلا . نفى أناشيده لمسة خالقة واضحة تضع أحياناً وسط هذا البيان الرومانسي التقليدي وتتجلى أحياناً رغم هذا البيان . انظر إلى هذا الوصف الذي يذكرنا بخلق باندورا في الأساطير ، وكيف زينتها الآلهة لتخلب بها لب الإنسان الضعيف المفتون كما خابت حواء لب آدم .

كان الليل يمشقها وهي لم تزل في المهد ، فحنا الظلام عليها وهي نائمة ، وكحل أجفانها قبلة . وحبا القمر على سفوح الربى ورسم على فمها ابتسامته «

« وفي الصباح ، هرع الضوء ليعنيها فقامت للحظهما قيامة . وعصر الورد ورقة على وجنتيها فتضرجتا . ثم سكب الفجر نداه على جسدها فتعطر .

« ولقد مال الغصن يرضعها من لبنه فشبت ممشوقة . وهبت عليها نسمة صب علمتها التثني . كما غرد بلبل فلقنها الكلام

« وفي ذات خريف ، بزغ صدرها مع نضج الرمان ، فعشقها » .

تقول وما الجديد في كل هذا ؟ شاعر قال : « وأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت ورداً وعضت على العناب بالبرد » وآخر قال شيئاً من هذا المجاز في وصف مفاتن المرأة وتشبيهها بمفاتن الطبيعة ، فجاء حسين عفيف ونهج هذا النهج الذي جرى مجرى التقليد بين الشعراء منذ أن تعلم الإنسان كيف يلتنع بالشعر . ولكنني أقول إن الجديد في هذا ليس المجاز ولا الاستمارة ولكن شيئاً آخر لا نجد في البديع العربي كثيراً ، وهو « التشخيص » أي تجسيد المجردات والصفات وجماد الأشياء في صورة الأحياء . وهو أشيع ما يكون في الشعر الأوروبي وأندر ما يكون في الشعر العربي .

ولن يمدقارىء حسين عفيف مشقة فى أن يتبين لأول وهلة أن هذا الشاعر رغم سيرة على النهج الرومانسى المؤلف يحاول داخل هذا الإطار أن ينفرد بأسلوب مميزه . ويتجلى هذا فى بعض تعبيراته غير المألوفة كقوله :

« ولقد ميك فى قلبى ديب ، وعلى أوتاره منك نغم ، يا ذات الكمين المستديرين كشمسى مشمشة ، والساق المثلثة المجدولة وعليها من الزغب أطياف كالذهب » .

أما ديب العشوق على قلب العاشق وما كان على شاكلته فعنى مأوف عند طامة الشعراء فى الشرق والغرب ، كقول الشاعر بيتس « خفى الخطو ، فعلى أحلامى تخطين » كذلك أوتار القلوب قديمة أما الكعب المشمشى والساق المجدولة فلست أظن أنى صادقتها فى أى شاعر ممن أعرف من الشعراء .

ولا شك أن وسط هذه الأناشيد الحزينة فى رفق ، الرفيقة فى حزن تتجلى عذابات جنسية شديدة ما يعذب كل الناس ولا سيما الشعراء ، والنشيد الثلاثون الذى نجلده « رب هب لى من الفيد بمجموعة مختارة كطاقة الزهر تنوعت أشكاله » من نفس النسيج الذى نسجت منه قصيدة أوفيد الخالدة فى ديوانه « فن الحب » حيث يعلن الشاعر أنه وراء الجمال حيث وجده ، فهو يحب الشعراء ويحب السمراء الخ . وقد خلد هذا المعنى وتجدد فى شعر الشعراء الغربيين حتى وصل إلينا ووصل إلى حسين عفيف الذى يصلى من أجل « الشقر كأنهن الجملة . . والسمر كأنهن نبيذ . . والمضرجات الخدود تضرع الورود والشاحبات كطيف القمر . . الخ » .

وعندى أن القوة الحقيقية فى هذا الديوان هى موسيقاه المردفة القوية البنيان فى وقت واحد . فهما اختلفا مختلفون فى عبارة هذا الشعر ( م - ١٥ )

وجودها عند مقامات المنفلوطى والزيات أو عواطف هذا الشعر وجمودها عند الحب الأول ، ومهما اختلف النقاد في تشخيص هذا المرض الرومانسى الجميل ، فلن يختلفوا فى شيء واحد ، وهو أن لحسين عفيف موهبة على الإيقاع فى الشعر المنثور ، أو فى الشعر الحر كما ينبغى أن نسميه ، قل أن نجدها فى أى شاعر آخر ممن مدرسته . بل موهبة لا نجدها إلا فى أفضل الشعر المنظوم استمع إلى قوله :

« أبدا يفوح منك عطر العناق ويبلل شفتيك رحيق القبل » .

أو قوله :

« يا حلوة العينين سبحان من كحكك ! فى ليل عينيك يحلو لى الوسن .  
فأحذق فيه وأحلم . وأتمنى أن لا أفيق » .

أو قوله :

« ناعى ماشئت واحلى ، يامن فرشت لى تحت النجوم ومددت من الشوك  
مهادى ومن الورد مخدعك » .

وهو يتحايل على هذا الإيقاع البديع « بتمشيق » الأوزان والتفاعيل إذا صح هذا التعبير ، وبالتلصص على إيقاع القرآن يقتبس منه ما يستطيع كما فى قوله :

« والصبا والجمال الطاغى والأنوثة الصارخة تنادى الخ » وبالتفتاع من كل نغم عذب فى مشهور الشعر والنثر . من أجل هذا نحبه ونقول أنه استطاع جديوانه هذا أن يثبت للناس أن الشعر المنثور لا يقل شاعرية عن الشعر المنظوم وأن يقيم حجة كل من يرفضون تعريف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى ..



ابن الانسان



بعد ترجمة « النبي » و « حديقة النبي » لجبران خليل جبران قدم لنا الدكتور ثروت عكاشة كتاب « عيسى » لشاعر المهجر المعروف . ومن هذا الكتاب نعرف أيضاً أن الدكتور ثروت عكاشة قد أعد ، ترجمة كتابين آخرين من كتب جبران هما « رمل وزبد » و « أرباب الأرض » وأنه أعد ، أولاً يزال يمد ، دراسة بقلمه عن أدب جبران وفلسفته ، ومن هذا ، نرى مبلغ حب هذا الأديب المصري لأدب ذلك الأديب اللبناني ، ومبلغ وفائه لأعماله وفاء من يحس بأقبال أمانة روحية أخذها ولا بد أن يؤديها .

وأول سؤال يتبادر إلى ذهن القارئ . قارئ جبران و ثروت عكاشة هو : ترى ما سر هذا السحر الأبيض الذي يسحر به جبران مترجمه وتلميذه الروحي . فالمعروف أن جبران قد أخذ من الشاعر العظيم بليك شيئاً مذكوراً ، والمعروف أنه أخذ من الفيلسوف العظيم نيتشه شيئاً مذكوراً ، والمعروف أيضاً أنه في طريقه من بليك إلى نيتشه أخذ أشياء وأشياء من شيلي العظيم وعن هوبتمان العظيم . وكل من يعرف شيئاً عن الآداب العالمية وعن الفلسفات الإنسانية يعرف أن لبليك وشيلي وهوبتمان ونيتشه طبولاً ندق عالية يسمعها كل محب للأدب والفكر في كل ركن من أركان العالم المتمدن ، أما طبول جبران خليل جبران فهي طبول خافتة لا يبلغ صوتها إلا مسامع عشقه من أبناء الشرق القريب . رغم أنه كتب كثيراً بالإنجليزية فهو في متناول الحكم العالي .

ولاشك في أن كتاب ثروت عكاشة المنتظر في أدب جبران وفلسفته سوف يجلو عند ظهوره كثيراً من أسباب هذه الفتنة القوية . ولكن لا أحبنا بحاجة إلى انتظار ظهور هذه الدراسة . ففي كتابات جبران نفسه وفي مقدمات ثروت عكاشة ما يكفي للإبانة عن هذه الصلة المحيطة بين الكاتب ومترجمه .

ولقد حاولت في أبحاث سابقة أن أوضح ظاهرة جديدة في حياتنا الأدبية ، وهذه الظاهرة هي حركة الإحياء الرومانسي التي انتعشت في السنوات الأخيرة . عقب انتهاء المدرسة الواقعية وربما نتيجة لانتهائها .

وقد كان الدكتور ثروت عكاشة بشيراً من بشارت هذه الإحياء الرومانسي بما قدمه من كتب وأخصبها ما ترجم عن جبران ، وظلت حائراً فترة ما لا أدرى . إن كان ثروت عكاشة مجرد جدول فريد أو ظاهرة عارضة ليست لها نظائر أم أنه جزء من اتجاه أدبي أهم منه بكثير ، اتجاه باطنى مستتر ينتظر اللحظة الحاسمة . ليتحول إلى حركة بالمعنى الصحيح . فلما أن ظهرت مسرحية « جبهة النيب » للدكتور بشر فارس بعد صمت طويل ، ثم ظهر ديوان « الأرغن » للمستشار حسين عفيف بعد صمت مديد ، أخذت أرجح أن تواتر هذه الظواهر إنما هو بمثابة عودة أشباح أو عودة أطيف كانت مألوفة بيننا حتى الحرب العالمية الثانية ثم انزوت أو توارت أمام زحف للمدرسة الواقعية . هذه الأشباح والأطيف هي أشباح مدرسة المهجر ومدرسة المنفلوطى ومدرسة أبولو ، وهي مدارس مهما اختلفت في مناهجها فقاصدها لا أقول واحدة ولكن متشابهة ، وهي الثورة . على العقل كأداة أولى في تناول الحياة ، وهي الثورة لتحرير العاطفة والوجدان . والخيال وربما الحواس أيضاً من ربة العقل ، وهي أيضاً الثورة على الشكل . لتحرير المضمون ، وهي الثورة على منطق العلم وعلى فلسفة المنفعة وعلى المذهب الوضعى .

هذه إذن هي المبادئ الرومانسية التي اجتذبت الدكتور ثروت عكاشة إلى . أدب جبران ومدرسته . أما عن تحرير المضمون من نير الشكل وتحرير المعاني من نير الألفاظ ، فيقول ثروت عكاشة « ومهما يكن من شيء فقد حددت هذه الثورة طريقها ، فتمت بأن يكون الأساس في التعبير سيطرة المعنى على الصورة .

اللفظية » . وهذه الثورة على طغيان الشكل في الفن والأدب كانت الوجه الفنى والأدبى لانتشار الروح التحررية عامة بعد الحرب العالمية الأولى .

أما هذا المضمون الذى أراد الرومانسيون تحريره من ربة الشكل فهو مضمون وجدانى فى جوهره ، إن أردت أن تسميه مضمونا روحيا أو مثاليا لم تجانب الحقيقة فى شئ . كثير ، فالأساس فى الموقف الرومانسى أنه يعد كل وجود مادى محدد فى الزمان والمكان سجنا حبست فيه روح الإنسان وفكره وخياله ووجدانه وعزلت عن الروح الأكبر روح الله أو روح الطبيعة أو روح الجماعة ، وأن غاية الغايات هى انطلاق هذه الروح من سجن المادة وانطلاق المادة نفسها من سجن الإطار هذا الذى قد يكون جسدا أو قالباً فنياً أو تقاليد أدبية أو أى شئ . يحمى المحتوى ويحدد أبعاده فى الزمان والمكان ويعوق حركته ويشل نازعه إلى الالتقاء أو الانصال أو الدودة إلى الكل العظيم ، وهذا سر ثورية الرومانسيين وتمردهم وتشوقهم الدائم إلى اللا محدود وكل ما هو بعيد . وهذا سر قلق الرومانسيين وتململهم الدائم بكل القوالب والقيود سواء أ جاءت من العقل قاتل الخيال ملهم المنطق الوضوح أم من المجتمع حامى القيم الحريص على التماسك ولو بلغ حد التحجر ، أم من التاريخ حافظ التراث المحدد لانطلاقة الإنسان فى مجاهل الحرية . وهذا سر عداوة الرومانسيين للمعلم الحقيقة والواقع المسكيل لطاقت الإنسان ، وهو أيضا سر إيمانهم بأن العقل والمنطق والعلم إنما هى أدوات عرجاء للمعرفة لأنها لا تميز الإنسان إلا على ظواهر الأشياء ، أما البواطن أو الجوهر فلا تعرف إلا بالإلهام المباشر أو بالمعرفة اللدنية التى امتزجت فيها كل حواس الإنسان وملكانه وطاقاته فى حاسة سادسة تنفذ إلى جوهر الوجود . وهذا سر انتشار النزعة الصوفية عند كثير من الرومانسيين وهو سر نبرتهم النبوية حينما يتكلمون كأن عليهم عبء رسالة ألتيت اليهم من موجد الوجود .

كل هذا جذب الدكتور ثروت عكاشة إلى أدب جبران وفلسفته ، لأن الدكتور ثروت عكاشة فيهما يخيل إلى يريد أن يعبر عن كل هذه المعاني من خلال أدب جبران وأن يقول كل هذا الأشياء ، على لسان جبران . فثروت عكاشة — إذا صح تقديرى - عمود من أعمدة الرومانسية في أدبنا الحديث وهو يهدى كتابه الأخير هذا إلى كل من « بطمئون إلى ما وراء المادة من أسرار » إلى كل من « يستهويهم الأدب بمجهره » أكثر مما يستهويهم بظهوره وهو ينوه بصوفية جبران ويردد قوله « أنا دائماً في انتظار . أنا دائماً أنتظر ما لا أعرفه ، ويخيل لى فى بعض الأحيان أنتى أصرف حياتى متربحاً حدوث مالم يحدث بعد » أو قوله : « جنت لأقول كلمة وسأقولها فإذا أرجعنى الموت قبل أن ألقظها ، يقولها الغد ، فالحمد لا يترك سرا مكتوباً فى كتاب اللآهية ، والذي أقوله الآن بلسان واحد يقوله الآتى بألسنة عديدة » وهو حين يردد هذا الكلام إنما يؤكد ما أكدته كل رومانسى من أن الشاعر نبي حامل رسالة وأنه ترجمان الوجود .

ولكن أهم ما ينبغي أن نعرفه فى حسابنا عن سرفاء ثروت عكاشة لأدب جبران وفلسفته ، هو أن جبران كان من أولئك الرومانسين القلائل الذين حرروا الرومانسية من كآبتها الرومانسية فى الفن والأدب والحياة قد اقترنت فى تيارها الأصيل بالكآبة والتشاؤم إلى حد بلغ عبادة الألم فى بعض الأحيان . وما هذه الكآبة والتشاؤم إلا التعبير الطبيعى فى النفس الرومانسية عن الإحساس العميق بسجن الروح داخل إطار الجسد أوقيود القالب من أى نوع كان ، وهى التعبير الطبيعى عن ذلك الصدام المستمر بين المثالية الكمال وبين الواقع المرير المليء بشوائب الحياة .

وقد وجد جبران فى شخصية المسيح أو « يسوع ابن الإنسان » نموذج البطلى الرومانسى الذى جمع بين الخير والقوة فى وقت واحد ، ولأنه قوى فإن انتصاره على الشر محقق ، ولأنه منتصر فهو يرتفع بانتصاره على الألم . وفى هذا يقول

جبران في رسالة له إلى ميخائيل نعيمة متحدثاً عن المسيح : « وقد سئمت الذين يؤمنون به ياميشا ، ويتحدثون فيه ويتكلمون عنه ويصورونه كما لو كان سيده بلحية ، فهو جميل ولكنه مسكين وضعيف وفقير ووربع ومتواضع ، وسئمت الذين لا يؤمنون به ويصورونه مشعوذاً وساحراً .. وعندى أنه كان رجل العزم مثلما كان رجل الرقة وأنه قط لم يكن مسكيناً ولا متمسكاً ، وأنا أكره للسكنة وأرى التواضع ظاهرة من ظواهر الضعف » .

وواضح من هذا القول أن فكرة جبران عن المسيح هي أنه كان نموذجاً للخير الذى اقترن بالقوة ، أى الخير القهار . وهذه الفكرة لا تبعد كثيراً عن فكرة نيتشه وفجر عن مسيحيين وغيره من أبطال الجرمان الذين اجتمعت فيهم القوة مع الخير فهم إذن رمز لا انتصار الجهاد الذى قد يعرف المكابدة ولكن لا مكان فيه للحزن ولا للآلام .

وجبران إذا اتخذ هذا الموقف من المسيح إنما ظن أنه بذلك ينقذ المسيحية من يرثن نيتشه والنيتشويين الذين جعلوا من « موعظة الجبل » لب الأخلاق المسيحية ولب غيباتها كذلك ، حيث الضعف والوداعة والزهد والتجرد من كل أشكال المادة ممجدة بوصفها المفتاح الوحيد للملكوت السموات ، وحيث دستور المقاومة السلبية للشر قد صيغ بأجمل بيان . فالذى فعله جبران إذن هو أنه حاول أن يرد على نيتشه وتشهيره بالأخلاق المسيحية وبالموقف المسيحي وبابتكار أخلاق مسيحية جديدة تجمع بين الخير والقوة ، وموقف مسيحي جديد يوفق بين الدين والدنيا .

فليس غريباً إذن أن يجد الدكتور ثروت عكاشة ، وهو المسحور بشخصية المسيح ما يفتنه في هذه الصور التى رسمها جبران للخير القوى ، وليس غريباً أن يقدم هذا الكتاب اقراء العربية ولسان قائل . فيما يحلى لى : « خدوا هذا

الكتاب لأن فيه دعوة تعلمكم أن القوة سبيل الخير وأن لاخير بغير قوة تؤيدهم وتقيم عماده .

أما الترجمة ذاتها فقد قال فيها الدكتور ثروت عكاشة نفسه أنه اتخذ فيها سبيلا وسطا بين الحرفية والتصرف ، وإن كنت شخصا أعتقد أنه غالى في التواضع ، فقد قارنت كثيرا من أجزائها فلم أر فيها إلا ترجمة أمينة واضحة الأمانة كما عودنا الدكتور المترجم ، مهما كانت فيها بعض العبارات التي تصرف فيها في الحدود المشروعة . وأما أسلوب الترجمة فهو ، غاير لما تعودناه في أعمال جبران الأخرى التي ترجمها ثروت عكاشة ، فقد اختفت تلك الرمزية الراعشة الغامضة . وحلت محلها العبارة الرصينة المحكمة التركيب . ولا أعتقد أن هذا التغير الواضح نتيجة لتغير أسلوب جبران نفسه الذي اقترب في هذا الكتاب من لغة الحكماء . أكثر مما اقترب من لغة الشعراء ، وهذا أكبر دليل على أن الدكتور ثروت عكاشة قد تنازل في فهم روح جبران حتى أدرك تغير أسلوبه في هذا الكتاب . فغير بيانه حتى يتمشى مع هذا البيان الرصين . وأيا كان رأينا في فلسفة جبران ومقامه الفني بين الشعراء فلن نختلف في أن ثروت عكاشة قد جدد في الأدب العربي الحديث تيارا من أهم تياراته وأشدّها نفعا للماطقة والخيال ، ألا وهو تيار الشعر الحر الذي يحرر الوجدان من نير الزخرف الشكلي ويزيل الحدود التقليدية بين عمود الشعر وعمود النثر كما تصورها أصحاب البيان القديم .



في المسترحية



يا بطل العِشْجَرَة



إذا أردت أن تعرف في إجمال ماذا فعل توفيق الحكيم في آخر كتابه «يا طالع الشجرة» ففي مقدمة الكتاب عبارة واحدة ربما ساعدتك على ذلك هي قوله : « وأحب دائماً أن أرى وأن استخرج — كما حدث عندي في (شهرزاد) من فننا الشعبي أساساً فكرياً. حتى عندما لا يريد الفن الشعبي أن يقول شيئاً . بل وعلى الأخص عندما لا يريد أن يقول شيئاً » . أما بقية المقدمة فلا أعتقد أن لها قيمة معينة ، لأن من حيث هي دراسة ولأن من حيث هي تمهيد فهي قد تضلل أكثر مما تفيد ، وهي تعرض لأخطر الاتجاهات في خفة وربما في سذاجة ، لأنها تجمع كل المدارس الجديدة السريالية والبقعية والتجريدية واللامعقول وغيرها في زكية واحدة وتسميها الفن الحديث ، بل وتضع في نفس الزكية إيسن وبرنارد شو وبيرواندلو وبرخت .. في حين أن لكل واحد من هؤلاء غاية خاصة ومنهجاً خاصاً .

فلنفس إذن هذه المقدمة ، ولا نذكر منها إلا عبارة توفيق الحكيم أنه يجب دائماً أن يستخرج من الفن الشعبي أساساً فكرياً فهي دليلنا الحقيقي إلى فن توفيق الحكيم أو هي تثبت لنا مع ما تثبته هذه المسرحية ، لأخيرة أن الخط الرئيسي في أدب توفيق الحكيم يبدأ من « عودة الروح » إلى « أهل الكهف » إلى « شهرزاد » إلى « بجماليون » إلى « إيزيس » إلى « يا طالع الشجرة » ، وهو خط واضح وصریح ، قد يتعرج أحياناً ويمر بمحطات فرعية ولكنه دلي كل حال خط واضح وصریح يقوم على استخراج أساس فكري من الفن الشعبي .

ومعنى هذا الكلام أن « يا طالع الشجرة » ليس فيها جديد إلا العمل الفني نفسه أو بعبارة أدق ليس فيها تحول جديد في فن توفيق الحكيم رغم مقدمته بالاعتذارية المصلا ، ورغم ما فيها من أشياء تبدو أحياناً كاطلاسم للقارئ غير

المتن ، ورغم زعم الزاعمين أنها أقامت للامعقول مسرحاً في العربية ، ليس في « ياطالع الشجرة » طلاس بمعنى الطلاس وإنما فيها عمق شديد ، وهذا العمق هو مصدر حيرة القراء ، وهو عمق ليس جديداً ولا غريباً في توفيق الحكيم ، فهو ملازم لكل ما تناول بالفن من أساطير ، ولكنى لأحسبني أغالى إن قلت أن توفيق الحكيم قد بلغ اعماق أعماقه في « ياطالع الشجرة » ، فهذه المسرحية عندي هي أعمق ما كتب ، وهي أدق ما كتب ، وهي أكمل ما كتب ، فهي باختصار قمة فنه المسرحي حتى الآن .

وكل ما حدث هو أن توفيق الحكيم قد فتح عقله أخيراً لمختلف « الأساليب » الجديدة في التعبير المسرحي ، فأخذ عن يراندلو منهجه في اهتزاز الخط الفاصل بين الحلم والحقيقة وأخذ عنه وعن غيره منهجهم في تداخل الأزمنة والأمكنة ، وأخذ عن بيكيت ويونسكو وغيرهما بعض مناهج التعبير في مسرح اللامعقول دون أن يتقيد بفلسفتهم أو يختار بحيرتهم ، فلتوفيق الحكيم حيرته الخاصة به ، وهي حيرة لا أقول أنها تبلغ في مجازاتها أوفى نفاذها أو سخريتها أو مرارتها أو اضطرابها أو هياجها حيرة كافكا أو بيكيت أو يونسكو . فحيرة توفيق الحكيم حيرة هادئة ، حيرة بالعقل لا بالقلب ، وهي حيرة المجازف الخائف المتهيب من المجهول فهي إذن حيرة توفيق الحكيم لا حيرة غيره وهذا يكفى دليلاً على أمانته العظيمة مع نفسه ولقته وليثته ولتراثه وهي مع ذلك كله حيرة لاتقل عمقاً وخصوبة عن حيرة كل هؤلاء وهو وإن كان قد نتج عقله لكل هذه المؤثرات الخطيرة فهو قد اهتدى بها وتمثلها في فنه أفضل تمثيل فساعدته على النمو وبلغه التمام دون أن تغير من ذاتيته شيئاً .

و « ياطالع الشجرة » مسرحية لها موضوع رغم كل ما يقال من أنها بلا موضوع . أما موضوعها فهو ذلك الموضوع القديم الذي لم يسأم توفيق الحكيم

أبدا من حيث فيه وهو ذلك الصراع الحائر في نفس الإنسان بين الفكر والمادة وبين الله والطبيعة وبين الإخصاب بالعقل والإخصاب بالجسد بل وفيها شيء كثير من تلك الصراعات الأبدية بين عقل الإنسان وروحه. وأما الرموز التي استخدمها توفيق الحكيم للتعبير عن هذا الصراع الوجودي - الوجودي بمعنى الأوتولوجي - فكلها رموز قديمة وشائعة ومعروفة ، فهي جزء لا يتجزأ من تراثنا الديني كما نجد في الكتب المقدسة وتفسيراتها ، ومن تراثنا الشعبي كما نجد في عديد الفدايات وأناشيد الأفراح وفي سيرة خضرة الشريفة ولدها العظيم ، ذلك الفارس الأسود رمز المخلص أبو زيد الملالي الذي ولد في الأساطير ، وولد في أول عمل من أعمال توفيق الحكيم ولكنه أجهض إجهاضاً في آخر عمل من أعماله وأخيراً نجده في سيرة ثالثنا المقدس ايزيس واوزيريس ولدها المخلص حوريس الذي بمولده يأتي الربيع الدائم وتقوم الجنة على وجه الأرض ، تلك السيرة التي سيطرت على جنان توفيق الحكيم ولا تزال تسيطر عليه منذ أن كان في المهد صبياً ، وأرقت وجدانه قبل أن يقرأ عنها شيئاً ومشت في فكره وروحه وفنه ، بل ربما ارتمش لها جسده كذلك كأنها أول رؤيا رآها قلبه الفنان .

ورغم أن كل هذه الرموز ودلالاتها مختلطة في مسرحية « ياطالم الشجرة » إلا أننا لا نزال ننبينها وتبين معانيها بوضوح كاف فيما اتفقنا على تسميته المكان والزمان والأشخاص والأحداث . فلنقل أن الدار ذات الحديقة الصغيرة وشجرة البرتقال الوحيدة في ضاحية الزيتون التي تقيم تحتها سحلية خضراء هي جنيينة المنفى ، أو هذه الدنيا التي نفينا إليها من الفردوس ، وأن الشجرة شجرة الحياة ولنقل أن الرجل وزوجته ، هما آدم وحواء ( أي الإنسان ) بعد السقوط وهما عند توفيق الحكيم رمزان دائماً للفكر والمادة أو للروح والجسد ، وكلاهما في الانتظار ، هو في انتظار إتمام الشجرة ، وهي في انتظار إثمار رحما ، وكلاهما له رؤيا ... رؤياه هو أن تصبح شجرته ( شجرة الفكر ) الشجرة ذات الثمار الأربع ، تطرح البرتقال في الشتاء

والشمس في الربيع والخريف في الصيف والرياح في الخريف ، وهذه هي الجنة على الأرض أو هي الربيع الدائم كما يقولون ، ولكن مشكلة الفكر هي أنه لن يستطيع أن ينشئ بالثمار الأربع الجنة على وجه الأرض إلا إذا سمد شجرته بجنة المادة وامتصها في كيانه تماما ، لا أقول يتخلص منها كما يتخلص الفكر المجرد من كل أثر من آثار المادة ، ولكن أكلها وهضمها وتمثلها أو سيطر عليه بحيث ذابت ذاتيتها في ذاتيته أما رؤيا المرأة فهي سبعون بنتها المجبضة (أي صورتها المتجددة) التي لم تولد ولن تولد أبداً فهي رؤيا بالوم الدائم . وهكذا فإن جنة الفكر لا سبيل إلى تحقيقها إلا بأن يفترس الفكر المادة وأن يقتل روح الإنسان جسده ويستبدل به اغتداء ، وهي جريمة قتل في منطق الأحياء . وأما جنة المادة هذه التي تحمل بها الزوجة أثناء الليل وأطراف النهار فهي وهم في وهم ، وهي لم تتحقق إلا في عالم الأوهام . هذه الجنة خضراء وتلك الجنة خضراء . وكل من في الدار وما في جنينته يلبس ثوبا أخضر ، حتى الأحلام تنسج بخيوط خضراء .

والزوجة كما يحدثنا توفيق الحكيم ، أو الطبيعة أو المادة ، سها ما شئت من الأسماء ، أرادت أن تخصب من زوجها الأول أيام شبليها ، أي أيام أن كانت هيولى رعاء ، ولكن زوجها الأول نهاها عن ذلك لشدة فقرها ، ولقد كان الفكر المطلق فقيراً فعلاً لا يطيق ولا يملك إقامة بيت أو أسرة في ذلك الكون الهيولى القديم فلما اشتغل بمسرة الأراضي وتعميرها في النواحي الفقيرة أترى واستعد لإنجاب الخلف وتجديد الحياة . فهذه الأرض الصغيرة العامرة بعد خراب بالاستصلاح هي كل ما نملك في الوجود ، وهي في الحق ليست دارنا وإنما ورنناها عن السيد الأول منظم الأفلاك ومورث الديار ونحن كالزوج نزلاء فيها اقترنا بوجودنا المادى وبحق هذا الاقتران وحده لا أكثر وفي جنينة هذه الدار نحاول أن نرعى شجرة البرتقال ونحلم برؤيا واضحة ولكن غير قطعية ، مثل



نبوءة الدرويش ، أن ننشر فيها الربيع الدائم ونجعلها ذات أربع ثمار ، والإنسان حقاً كالزوج الثانى مفتش القطار ، لأنه موجود فى الزمان الدائم الجريان كونه قطار متواصل المسير ، والإنسان فى هذا القطار ليس مجرد راكب لأن للراكب محطة بداية ومحطة منتهى وهو يعرف من أين جاء وإلى أين مساعاه ، ولكنه كفتش التذاكر أو السمسارى حركته دائماً بلا نقطة ولا غاية ، وليس له من شغل إلا أداء عمله بدقه ، وهو فى تأملاته يعد الأشجار الهاربة من القطار ، ولأنه جزء لا يتجزأ من هذه الحركة الدائمة فهو لا يفكر فى إهاف القطار ولكن يحلم كالطفل فى استيقاف أشجار الحياة .

ولكن الخطير فى كل هذا هو أن توفيق الحكم بعد أن صور الزوج عاقراً فى دارها الأرضية غير قادرة على الإثمار إلا فى الوهم بعد أن ولى شبابها . إنما أراد فى ظنى أن يقول : إنما هذه الديار ديار خراب ، رغم ثوبها القشيب ، فالعلم منذ السقوط فى شيخوخته ، فإن كان فيها الإثمار بالجسد والمادة فما هو إلا إثمار بالوهم ، ولم يبق أماننا معشر البشر إلا لون واحد من الإثمار هو الإثمار بالفكر والروح ، كإثمار الشجرة ذات الثمار الأربع ، وحتى هذا اللون من الإثمار إثمار ضعيف ورهيب ومحضوف بالآثام والمهاك ، لأنه لن يكون إلا إذا حطم الفكر المادة وحطم الروح الجسد ودفعها تحت شجرته لتسميدها ومخصبيها أما الهلاك فأت فى الحالين ، لأن الجريمة سوف تكتشف لاهالة ، ونحن سائرون إلى إعدام محقق أو إلى قصاص الجحيم حتى تدركنا اليد المنفضلة فتوقف الإعدام و « تحفظ القضية » كما قال الدرويش ، « للنفعة العامة » وحتى هذا لن يتم - إذا تم - أو لن يتم فى الوقت المناسب ، إلا بعد جهد جهيد ، لأن أسره ( أمر تربة ساحتنا ) سيحتاج إلى فقهاء ومشرعين ( فى الدين شفعاء ) لإثبات براءتنا أو لتخفيف الحكم على أقل تقدير .

أما بقية للسرحية فأمرها معروف؛ هذه الزوجة الغريبة الأطوار تختفى ثلاثة أيام وتختفى معها السحلية الخضراء فيتهم الزوج الغريب الأطوار بقتلها ويستخلص منه المحقق بالتلفيق المنطقي اعترافاً زائفاً افتراضياً بقتلها ويقوى الشبهة عليه شهادة الدرويش ، رمز غيبيات هذا الوجود أو رمز القدر أو رمز « الأنانسكيه » كما كانت اليونان تقول ، بأنه إن لم يكن قاتل زوجته في الحال فهو قاتلها في المستقبل وهو قاتلها على كل حال ، وهكذا يساق الزوج إلى الحبس محتجاً ومنزعجاً ، ثم تظهر الزوجة بعد هذه الغيبة فيخلى سبيل الزوج ويعود إلى زوجته وداره . وعندما يسألها الزوج عن مكان اختفائها طول هذه الأيام الثلاثة ولا يجيبه بشيء . فكل إجابتها نافية ، بمن جنونه ويطبق على عنقها ولا يتركها إلا جثة هامدة . ويفكر أن يعلم نفسه للعدالة ولكن المحقق نفسه بثنيه عن عزمه ويصوّر له اختفاء زوجته على أنه أمر طارئ ، وأنها لالحالة عائدة . وبهم الزوج بأن يدفن جثة زوجته تحت شجرة البرتقال لتثمر الثمار الأربع ، ولكنه يكتشف اختفاء الزوجة وموت السحلية في الحفرة التي كان قد حفرها الحفار بأمر المحقق تحت الشجرة بحثاً وراء جثة الزوجة .

وكأنى بتوفيق الحكيم يريد أن يقول إن الإنسان متهم في جريمة لم يرتكبها بعد وهو قتل فكره لمادته وقتل روحه لجسده ، وقد اصطاح عليه منطقته ( المحقق ) وغيبياته ( الدرويش ) لإثبات هذه التهمة عليه . وأن يصيره إلى هلاك أكيد . ما لم تدركه رحمة الله أو يظهر قفه جديد ينقذه من الإعدام الأكيد . أما غياب الزوجة ثلاثة أيام متتاليات في مكان مجهول خارج عن محيط الزمان والمكان . ثم عودتها ، وهو رمز يذكّرنا بما حدث لجسد المسيح ثم قيامه بعد ثلاثة أيام ، فهو يوحي بأن الطبيعية العاقر التي لا ينقطع لها حلم بالتجدد والإثمار إنما غابت . غيبة أوريديس في عالم الظلمات لتخصب وتثمر ، وهو رمز طالما استخدمه القدماء للتعبير عن دورة التجديد والإخصاب سواء في عالم النبات أو في عالم الحيوان ..

موالذى يبقى أن نسأله هو هذا السؤال الملنز فى توفيق الحكيم عن اختفاء جثة هذه السيدة . أهو تكلمة لرمز الصعود بعد القيامة إلى أعلى رحاب ، أم هو إجماء بالتلاشى التام لمادة الحياة بحيث لا يبقى فى الكون شئ إلا هذا الفكر المجرد فى انتظار قصاصه ، أما السحلية فى المقابل الزوومورفى ، أى الحيوانى ، للمرأة نفسها ، كالبقرة هاتور أو خضرة بلغة المحدثين ، وهى رمز الربة إيزيس فى الأساطير .

لم يكن كثيراً إذن ماقلت من أن توفيق الحكيم قد بلغ فى المسرحية «إطالع الشجرة» ذورة مجده الفنى ، وأن فى هذه المسرحية من العمق والخصوبة ما لا يقل عن أى شئ كتبه بيكيت أو يونسكو أو أى خالق حائر معذب من معذبي الفكر فى العصر الحديث ، وليس هناك من فرق بينه وبينهم إلا أن حيرته هادئة وحيرتهم مضطربة هائجة ، وأن عذابه عذاب العقل وحده وعذابهم فى العقل والقلب معا . ولو أنى أردت أن أسبر أعماق هذا العمل الفنى العظيم للحضيت ومضيت أستخرج من غوره أجل الكنوز .



الفاكهة المحرمة



حاولت أن أقرأ في « ياطالع الشجرة » معنى من تلك المعاني الأولية التي عودنا توفيق الحكيم أن نجد لها في مسرحياته الكبرى ، ومادام لها معنى فهي مسرحية ذات موضوع . وما دمنا نبحث في صلة « ياطالع الشجرة » بمسرح اللامعقول فن المهم أولا أن نحدد إن كان لها موضوع أم أنها غير ذات موضوع ، وإذا كنا في تفسير ما.. قد قرأنا في « ياطالع الشجرة » موضوع الصراع بين روح الإنسان ومادته ، فلنحاول الآن تفسيراً آخر ، ولنحاول غدا تفسيراً ثالثاً ، وهكذا فإن « ياطالع الشجرة » عمل فني بالغ العمق والحسوبة فشأنه شأن كل الروائع العظيمة لا يكف النقد عن استكشافها وتأويلها واستجلائها لشدّة غموضها ولكن لشدّة عمقها وخصوبتها ولوفرة ما هو مكنون في أغوارها من در وجمان فلم يكن كذلك لما كتب مائة ناقد وناقد عن « أوديب » أو « هاملت » أو « الكوميديا الإلهية » أو « فاوست » مائة كتاب وكتاب .

فلنقل بعد ما قلناه إن توفيق الحكيم لم تعد تحركه قصة الصراع بين الفكر والمادة بمعناها البسيط المباشر كما كانت تحركه أيام اهتمامه بشهر زاد ، وأنه قد انتقل إلى الأفعال الفنى بأحلمظهر من مظاهر الصراع في عصرنا هذا ألا وهو الصراع بين عقل الإنسان وروحه ، عقل الإنسان الذى تمثل في قيمه الفلسفية والعلمية وروح الإنسان التى تمثلت في قيمه الدينية والفنية وربما الفنية أيضا ، وكل ما اصطلاحنا على تسميته بالروحانيات . قصة بهادر وزوجته بهانه في دارها ذات الجنية والشجرة هي قصة الإنسان في هذا العالم لم يتغير فيها شيء . أما الرجل فهو يرمز إلى عقل الإنسان وكل ما يدور في رأسه المفكر وكل ما يخرج منه من فلسفة وعلم ، وأما المرأة فهي ترمز إلى روح الإنسان وكل ما يدور في قلبه النابض من دين وفن . وهذان الجانبان المتعارضان في شخصية الإنسان يعيشان جنباً إلى

جنب في وجوده الدينوى ، والمفروض أنها كانا غير مرتبطتين في وجودهما الأول  
في اللجنة الأولى بالمفروض أيضا أنها لن يكونا مرتبطتين في لجنة الميعاد .

وقد صور توفيق الحكيم انتقال الإنسان من حال إلى حال حين شطرمسرحيته إلى  
شطرين أو فصلين متميزين تمام التميز رغم ما بينهما من صلة عضوية . فالفصل  
الأول يقول : ثيثا والفصل الثانى يقول شيئا آخر . الفصل الأول يقول ان الرجل  
وزوجته كانا يعيشان في سلام غامض غريب وفي سعادة غامضة غريبة ، فهما  
متفاهان وغير متفاهين في وقت واحد فلكل منهما عالمه الخاص ولكل منهما  
حلمه الخاص ، نه شجرته وسحليته وحلمه باثمار الأربع وأنغام ذلك الكورس  
الغريب الذى لا يفتأ يذكره بشجرته وخصوبته ، كوداس « يا طالع الشجرة »  
ولها حلم سبوع بنتها بهية الذى لا يغيث عن فؤادها أبدا ولها أنغام الكوراس  
السعيد الذى لا يفتأ يردد فى أذنيها « برجلاتك ، برجلاتك » هما سعيدان  
لأنهما يعيشان فى تفاه ، أو يتوهمان أنهما يعيشان فى تفاه ، فهو يرى ماترى  
ويسمع ما تسمع أو يتوهم ذلك ، وهى ترى ما يرى وتسمع ما يسمع أو يخيل لها  
ذلك ، أما حقيقة الأمر فلا يدركها إلا المحقق لأنه استطاع بملكته الخارقة  
أن يكشف أن كلا منهما فى واد وأن كلا منهما حبيس حلمه الخاص ، حتى حين  
يدخل كل فى حلم شريكه ويرى رؤياه ويتهيج لابتهاجه إنما هو فى الواقع لم  
يخرج من حلمه الخاص ومن رؤياه الخاصة ، وفى تداخل الأحلام هذا وتباعدها بلغ  
توفيق الحكيم قمة فى الفن والفكر لا نعرف أن أحدا بلغها من قبل إلا بيراندلو  
العظيم .

هذا النعيم الغامر - أو هذا الجحيم الفظيع الذى يدفع إلى الجريمة أو يجب  
أن يدفع إليها كما يقول المحقق - هو نعيم التفاهم أو جحيم اللاتفاهم . هذا النعيم  
الغامر إنما له مصدر واحد هو أن الزوجين يعيشان فى عالم لا تلقى فيه أسئلة ،



فالعقل لا يسأل الروح شيئا ، والروح لا تسأل العقل شيئا فإن ألقى أحدهما على الآخر سؤالاً لم ينتظر له جواباً ، فإن جاءه الجواب اقتنع به ولم تساوره الهواجس والشكوك بل اقتنع به وكأنه السائل والمجيب في وقت واحد : كل منهما يرى بمعنى صاحبه ويسمع بأذنيه . وهذا الجحيم هو أن كلا منهما في الواقع إنما « يتوهم » أنه مندمج في صاحبه قابل لعالمه وأحلامه ، وحقيقة الحال أنه يعيش في برج عاجي بناه لنفسه ، فهو السائل وهو المجيب ، وليس بين العقل والروح من رؤيا مشتركة إلا ما توهمها ، وهذا ما يمكن أن نسميه قمة اللاتفاهم . فنحن إذن في الفصل الأول نشهد قمة التفاهم وقمة اللاتفاهم ولكن الذي يزيل كل توتر أن اللاتفاهم يعيش في وهم دائم هو أنه التفاهم عينه ، بسبب هذه الملكية السحرية التي كان الإنسان يملكها في القديم والرؤيا التي كانت في غابر الأيام ترفع الحد الفاصل بين الحقيقة والحلم أو بين الذات والموضوع أو بين الروح والمادة أو بين الأنا والغير أو بين « النومنا » الأشياء في ذاتها و « الفينومينا » الأشياء في مظهرها كما يقول الفلاسفة ، أو بين دائرة العقل العملي الذي ندرك به جوهر الأشياء . ودائرة العقل النظري الذي نفهم به مظهر الوجود من خلال علم العلماء .

لم يكن إذن هناك صراع بين كل ما هو عقلائي ، وكل ما هو روحاني في حياة الإنسان في غابر الحضارات ، ورغم وجود التناقض الأصيل بينهما لم يتكشف هذا الصدع في حياة الإنسان ، وإنما كانت هناك وحدة عظمى بينهما ، وحدة بالوهم حقا ، ولكنها وحدة على كل حال . تشهد على ذلك كل الحضارات القديمة حيث اندمج كل شيء في كل شيء ونزلت الآلهة تتجول على الأرض ولم يكن هناك ما يفصل الدنيا عن الدين والروح عن المادة والجوهر عن المظهر عندئذ كان الإنسان يعيش سعيدا سعادة العصر الذهبي التي هي سعادة الأوهام . هكذا كانت الحال : عاش الإنسان في جنة الزيتون كل ما فيه متفاهم مع

كل ما فيه ولكن في إطار شامل من الوهم الأعظم ، لأقول بالنسبة لنفسه  
ولكن بالنسبة للمحقق للدق الرأي على مبعده ، ثم حدث أخطر حدث في حياة  
الإنسان حين غابت روحه ثلاثة أيام متواصلة ، ثم عادت إلى دارها ، خرجت  
كمادتها نصف ساعة لتشتري نكرة خيط أخضر لتنسج به الثوب الأخضر لحلمها  
الأخضر خضرة المروج الخضراء ، أي بثها بهية ، كما ينسج الشعراء بخيوط  
الأحلام أجمل الرؤى ، ولكنها في هذه المرة غابت غيبة طويلة ، غابت ولم تعد  
إلا بعد ثلاثة أيام ، أو كما قال زوجها إنها قطعاً ستعود بخيط يكفى أن يلف  
العالم ثلاث اوقات . وحين سألها زوجها أين كانت لم تجب في الظاهر بشيء مفيد  
ولكنها في الواقع أجابت بانفى أفيد جواب : نفت أنها كانت في بيت أحد  
أقاربها أو بيت أحد معارفها أو في أى بيت إطلاقاً . نفت أنها كانت في فندق  
أو مستشفى أو مصحة أو سجن أو بنسيون أو ماخور أو في مرقص أو في ملهى  
أو في محل خياطة ، أو في محل أزياء أو في محل بقالة أو عطارة أو خردوات .  
ونفت أنها كانت في ملجأ أيتام أو في روضة أطفال أو في مدرسة بنات أو عند  
منجمة أو عند كودية أو في مسجد أو أنها كانت عند أولياء الله الصالحين أو عند  
القوادين والنشالين أو في ذهبية في النيل أو في قطار أو في سيارة أو في طائرة  
أو في باخرة أو في غواصة أو في عزبة في الريف أو في خيمة في الصحراء أو  
هودج على جبل الخ أو في الكباين أو تحت الشمامسة أو تحت الكبارى كما نفت أنها  
كانت عند طبيب أو داية أو حلاق أو عشيق أو بلطجي أو أنها كانت في غرزة  
حشيش أو في سوق الخضار أو سوق السمك أو سوق الكائنات أو سوق السلاح  
أو أنها كانت في معمل أو مشغل أو مفسل أو مسط أو أنها كانت في الصنابر  
أو في المقابر . باختصار كلما ذكر لها زوجها مكاناً قالت : لا .

وسر ذلك بسيط ، وهو أنها لم تكن في مكان ما من تلك الأماكن التي نرفها

فى وجودنا الأرضى بحراسنا الحس ، وإنما كانت فى « اللامكان » أو فى كل مكان . أى خارج حدود المكان ، أو بمباراة أخرى كانت فى المكان الوحيد الذى لم يخطر لزوجها أن يسألها عنه : كانت فى رحاب الله .

كانت فى رحاب الله ثلاثة أيام : يوما مع موسى ويوما مع عيسى ويوما مع محمد وصعدت معهم المعراج فرأت مالم تره عين وسمعت مالم تسمع به أذن . وعادت حقا بخيط أخضر ، ولكنه كان خيطا كثيرا لا ينسج منه ثوب واحد صغير كما تفعل النفس الشاعرة فى حلالمها ، بل خيط يلف العالم ثلاث لغات . وتنسج منه غلالة خضراء تكفى أن تكسو الكون كله حين تتم وستتم ويحيى اليوم الموعود فتدخل حى الفردوس .

كل هذه الغيبيات لم تجب عنها الروح لسبب بسيط أيضا ، وهو أن العقل لم يسألها عنها . وكيف يسأل العقل الروح عن هذه الغيبيات وهو لا يعرفها ، وأنى للعقل أن يعرف رحاب الله وهو لا يدرك إلا كل ما خضع للمسطرة والفرجار . وكل مكان عنده مكان ذو أبعاد هى الطول والعرض والارتفاع .

فإذا كان الأمر كذلك فدرا ما توفيق الحكيم « ياطالع الشجرة » هى دراما الإنسان نفسه ، وهو تصور ذلك التناقض القائم بين عقله وروحه ، ذلك التناقض الذى ظل كمن قبل الرسالات فى الحضارات القديمة طالما كان العقل يشتغل بالفلسفة أكثر من اشتغاله بالعلم فلما أخذ يشتغل بالعلم أكثر عما يشتغل بالفلسفة تكشف الصمد فى وجود الإنسان وبلغ مبلغ المخرج حتى انتهى بهذه المأساة الغريبة ، والحكاية فى « ياطالع الشجرة » إذن هى حكاية العقل المتهم ظلما وحقا بقتل الروح ، وهى تهمة كانت ظلما ثم أصبحت أو ستصبح عما قريب بحسب نبوءة الدرويش تهمة حقيقة نافذة . كانت ظلما لأن العقل المتفلسف أيام اليونان وأيام المصريين القدماء والوثنيات الأولى عامة كان لا يتعامل إلا مع كليات الوجود ، فهو إذن كان قريبا جدا من أحلام الروح رغم اختلاف دنيا العقل عن

دنيا القلب ، فقد كان عقلا اختلطت فيه الفلسفة والعلم بالدين والفن كما تختلط  
الرؤى في أحلام الشعراء . ومثل هذا العالم انذى يسوده الانسجام الظاهر على  
الأفل لا يمكن أن يتهم فيه العقل بقتل الروح ، ومن أجل ذلك حقت سخرية  
الزوج حين زعم له المحقق أنه لاشك قتل زوجته « لأسباب فلسفية » وأجاب  
محتجا : قل أى سبب تريد إلا الأسباب الفلسفية . ومن أجل ذلك جعل توفيق  
الحكيم نبوءة الدرويش على دفتين فهو لم يقرأ في اللوح أن الزوج سيقتل زوجته  
لاحالة إلا مؤخرا ، ولم ير في رؤياه أن سيفذى بجثتها شجرته لتثمر النار الأريج  
ومحقق « المعجزة العلمية » إلا مؤخرا . فالمقل إذن لم يقتل الروح . أولن  
يقتلها ، إلا بعد أن تحول من عقل فلسفى في الفصل الأول إلى عقل علمى في  
الفصل الثانى .

فمأساة الإنسان في العصر الحديث ليست من كونه يحاول أن يشمل الكون  
كله بفرجار العلماء ، ولكن من أنه لحوح بكثير من الأسئلة ، بل وشكاك لا يكف  
عن الشكوك وهو يزعم لنفسه ولزوجته الروح أنه لا يشك في شيء ولكنه في  
الحقيقة معذب منذ أن غابت الروح عند بارئها لتعود بالوحى العظيم —  
وكما سئلت قالت بالنفى الدائم الكامل على المسرح ما قاله التنزيل الحكيم  
« من أن علم الروح من أمر الله » . أى باختصار: أيها العقل ، سلم بالإيمان ولا تحاول  
أن تعرف السر الأكبر . سلم كما كتف تسلم في التقديم أيام أن كتف ترضى  
بالأحاجى والألتاز ، قبل الرسالات ، أيام الفراعة واليونان والأقدمين ، أى في  
انفصل الأول .

ففى نبوءة الدرويش وفى فن توفيق الحكيم أن العلم قاتل روحانيات الحياة  
أولا بد قاتلها إذا سار على هذا النهج الذى هو عليه سائر ، أى إذا استمر على  
المساءلة وطرح هذه الأسئلة السخيفة التى لا إجابة عليها ، إما لأن الروح متعبية  
عن الإجابة وإما لأن العلم لا يطرح على الروح إلا أسوأ الأسئلة .

وفي نبوءة الدرويش وفي فن توفيق الحكيم أن العلم (مقدر) عليه أن يعيش في هذا الوهم الأكبر، وهو أن شجرته أن تثمر الثمار الأربع وإن جنته لن تتحقق على الأرض إلا إذا سمد شجرته بجثة الدين واعتدى به وامتصه امتصاصاً كما نحيا نحن ونزكو على جثث الجول وعلى حطيم النبات. أقول: هو الوهم الأكبر، لأن جثة الروح اختفت وأفلتت من كيد العقل، لأن الروح من جوهر يعود إلى الجوهر. وأقول هي مأساة كبرى مأساة الإنسان، لأن قتل الزوجة إنما اقترن بموت السحلية الخضراء التي كانت تحرس شجرة الزوج وتشيع فيها الخصب. وتطرح عليها ثمار البرتقال في هذا الشتاء، شتاء الحياة، أي أن قتل العقل يروح والعلم للدين سيفضى للاحالة في الوقت نفسه إلى تحطيم سر النماء والإزهار في فكر الإنسان، فهذه السحلية التي حدثنا عنها توفيق الحكيم ليست إلا تلك السحلية التي جاء ذكرها في القصص الشعبي في كل مكان من ريف مصر أو حضرها أنها مباركة محرم قتلها لأنها سوف تفعل في الجنة ما تفعله الحور تملأ فمها ماء من أعذب الينابيع وتبجه علينا ليحل علينا الرضوان.

فتعفن إذن بازاء مشهد انتحار الإنسان في نهاية مسرحية (ينطالع الشجرة) لأن العقل إذ يقتل الروح، والعلم إذ يقتل الدين إنما يقضى على سر النماء فيه ويدمر جنته المحدودة ذات الثمرة الواحدة طمعا بالوهم في جنة ذات أربع ثمار على مدار العام والأعوام، أي طمعا في أن يقيم الفردوس على وجه الأرض.

والمأساة كما يقول لنا الدرويش ومعه توفيق الحكيم.. مأساة لأننا نحسن أن الجريمة كلها مدبرة، دبرها قدر لا يرحم أو لا يكثرث. فنية الروح مكتوبة وشك العقل مكتوب وموت حورية الشجرة مكتوب، ولم يبق إلا أن «تعود» الزوجة أو الروح كما وعد المحقق أو أن يظهر الفقه الجديد أو القانون الجديد كما وعد الدرويش الزوج ليعفو الله والناس عن هذه الجريمة الجبيلة.

أما الدرويش نفسه فلا علم لنا إن كان حقا وليا من أولياء الله الصالحين يقرأ على الإنسان ما كتب حقا في اللوح المحفوظ قصة الجريمة والعقاب ثم الغفران أم أنه شيطان مختل خبيث من تلك الشياطين الخائنة الخبيثة التي تزين لعلم الإنسان أنه مستطيع أن يحقق على الأرض جنة التمار الأربع ، أى الفاكهة المحرمة ، إذا افترس الدين وسمد به شجرة المعرفة . فسلوك الدرويش في قطار الزمن ، وكل مسكان ، يخرج التذاكر من الهواء بالجلال ويتنبأ بأشياء تقع فعلا ولا يتكلم إلا بمقدار ، فلا نعرف إن كان ساحرا ما كرا بمن يحولون العالم إلى غيبيات أم وليا صالحا ممن يقرأون الغيب المكتوب على جبين الإنسان .

هذه إذن قصة الإنسان : مأساته بين العقل والروح وبين العلم والدين فيها وعد بالغفران ولكن في ختامها أيضا كوراس عجيب اختلطت فيه كل الأناشيد والأصوات من صفير قطار الزمن إلى أغنية الخصب المتجمعة حول شجرة أوزيريس وبقرة إيزيس ( هاتور ) مرضعة الطفل الإلهي حوريس إلى أغنية السبوع التي توحى بأن ترنيمة الروح لا تزال تسمع على الأرض رغم اختفاء جنتها .

فإن كنت قد قرأت في توفيق الحكيم شيئا ليس فيه أو نسبت إليه شيئا ليس منه ، أو له ، أو قرأت في فنه خواطرى فليس عندي ما أقدمه لك يا قارئى إلا اعتذارى فإني إنما حاولت في خشوع أن أجتهد لألقى بصيصا من النور على هذا العمل العظيم العميق الأغوار الذي توج به توفيق الحكيم مفرق الأدب العربى الحديث وجدد فينا الأمل أن نجدد الكرامة الوارفة ونفى بها على العالمين .

لعبة المحبوب





سبقها سمعتها شهورا قبل أن تعرضها فرقة المسرح الحر على خشبة دار الأوبرا ، أقصد مسرحية « لعبة الحب » للدكتور رشاد رشدى صاحب مسرحية « الفراشة » التى عرضت منذ سنوات وصادفت نجاحا لا بأس به . وكنت أتنبع أخبارها لآتى أقرأ كل ما يكتبه الدكتور رشاد رشدى الذى أعرفه ناقدا وأستاذا . وأحب أن أعرفه فنانا وصاحب أسلوب فى الأدب الخالق . وكانت « لعبة الحب » حقا كامرأة سيئة السمعة ، تسابقها سمعتها فى كل مكان ويتحدث عنها الناس دون أن يعرفوها . قال لى ناقد خطير إن لجنة القراءة بالمسرح القومى قد رفضتها لأنها تبشر بالدعارة السافرة . وقال لى ناقد آخر لا يقل خطرا إنه رأى أن تحول إلى بوليس الآداب وقال لى ثالث ممن يميزون ولا يجيزون انه استعمل حق الفيتوفى كثير من مناظرها .

وهكذا تأهبت حين توجهت إلى دار الأوبرا لأشهد « لعبة الحب » أن أرى مسرحية منافية للأخلاق ، وبعد أن شهدتها وقعت حقا فى حيرة حائرة لأن ما شهدت كان فى مجموعه ، ولا أقول فى أجزائه مسرحية أخلاقية من أوضح طراز بل أكاد أن أقول مسرحية أخلاقية بدرجة مفرزة للضمير الفنى لأن أخلاقيتها من ذلك النوع الساذج الصريح الذى نسمعه عادة من فم الوعاظ ولولا نداءات صارخة هنا وهناك تشين الفن وتشين الأخلاق جميعا ، لا تترحت أن يكافأ صاحب « لعبة الحب » بجائزة للحض على مكارم الأخلاق ولأنه قد أثبت أن « الجريمة لا تفيد » كما يقولون ، ولأنه أكد أن الزنا مقبلة وخيمة

ولست أعرف إن كان رشاد رشدى قد أجرى من التعديلات فى « لعبة الحب » ما جعلها مسرحية سائفة للأخلاق . بعد أن كانت مسرحية منافية للأخلاق . فقد سمعت أنه فعل ، وأيا كان الأمر فنحن المشاهدين لا نعرف إلا « النص المروض » وهو يكفينا كل الكفاية .

فإذا أردت أن تعرف مدى أخلاقية « لعبة الحب » ، بل مدى سذاجتها : الأخلاقية فانظر إلى موضوعها باختصار : فالمسرحية تدور حول حياة شاب اسمه عصام متزوج من سيدة اسمها نبيلة وهو في الوقت نفسه له عشيقة من فصيلته منحرفة اسمها لولا ، وهى من فصيلته لأنها من النوع الذى يصعب عليه أن يستقر على رجل ، وهى ترى أن تستأثر به زوجها وتنتظر منه أن يطلق من أجلها زوجته نبيلة ولكنها فى الوقت نفسه تخشى هذا الزوج لقلة ثقها فى قدرته على الوفاء فهو من فصيلتها ويصعب عليه أن يستقر على امرأة ، أما أحداث المسرحية فعمودها الفقرى هو سلسلة من المواقف تبين تردد عصام بين زوجته وعشيقته فمشكلة عصام فى حقيقتها هى أنه لا يريد أن يتخلى عن زوجته وهو فى الوقت نفسه لا يريد أن يفرط فى عشيقته وحين ينكشف أمره هذه وتلك يضيع من يده كل شيء : فحضر زوجته نبيلة من بيت الزوجية لأنها لا تطيق معاشرة رجل خائن وتفر عشيقته لولا من قبضته لتتزوج من رجل لا تحبه ولكنها تعرف أنه يحبها وأنه قادر على الوفاء لها وإشاعة جو الاستقرار الزوجى فى حياتها ، إن أمكن أن نسعى استقرارا هذا الزواج الذى نعلم مقدما نتيجة : زوج وفى وزوجة خائنة . ملول . فلولا بين النساء هى مقابل عصام بين الرجال .

وهكذا يجد عصام الذى أراد أن يملك كل شيء نفسه وحيدا وقد ضاع منه كل شيء ، وتم كارتته بأن تهرب أخته مع رجل فقير أفاق اسمه السيسى يفرها بالزواج منه ليستولى على مال الأسرة ، هذه إذن خلاصة مسرحية ( لعبة الحب ) . وهى كما ترى فى صميمها مسرحية أخلاقية فاقعة مهما اشتملت عليه من بذاءات فى كثير من حوارها وفى كثير من عقدها الفرعية وفى كثير من أفكار أشخاصها وسلوكهم وفلسفتهم فى الحياة فهناك مثلا شخصية العازب للسندكتور زكى ( عم عصام ) الذى لا يؤمن بأى شيء فى العلاقة بين الرجل والمرأة إلا الجنس ولا يؤمن بأن فى الحياة شيئا يمكن أن يقوم بغير

المال فنفده أنه لكل شيء ثمنه في الحياة لا فرق في ذلك بين الشرف والحب والسعادة والارتواء الجنسي في ليلة حمراء . والدكتور ذكي الواسع الثراء يرى أخت السيسى أفندى الحبيسة بأمر أخيها الأفانق المعلم المحافظ على عرض نفسه المنتهك لعرض غيره فتستهويه البنت أشد استهواء ولكنها لا تتمكن من نفسها إلا في الحلال فيرضخ الدكتور ذكي لشروط ( لعبة الحب ) كما وضعها المجتمع وحرصت عليها أخت السيسى أفندى وإيس في ذهنه إلا أن يقضى معها شهرا أحمر بدلا من ليلة حمراء ، شهر يكلفه غاليا ، يكلفه مقدم الصداق ومؤخر الصدقة ولكنه شهر له نهاية على كل حال ، نهايته معلومة حتى قبل أن يتلدى . أما الرموز الجنسية فهي كثيرة وصريحة إلى درجة مخلة حقا بالآداب ، فهناك أكواز الذرة التي يهديها الدكتور ذكي في حنان جنسى بذىء ( لفرخته ) الحبيسة في عشة الفرائخ أى إلى أخت السيسى ، وهناك الطيلة التي يهديها بائع الطبول للخادمة ويتجسسها في إجماء جنسى مؤلم ليفويها ، وهى الجائعة ، بذاء الجنس ويستولى على مصاغها ومدخراتها تحت ستار الزواج ولكن كل هذه البذاءات فى ظنى بذاءات فرعية لا تتصل بصلب المسرحية فى شيء ويمكن الاستغناء عنها دون أن يخسر الموضوع الأصلى شيئا كثيرا ، والموضوع الأصلى فى زعمى هو وقفة هذا الشاب الحائر حائرا بين زوجته نبيلة وعشيقته لولا .

وأنا لم أر كاتبا جمع بين القالب الفنى الحكم والمضمون الثافه مثل رشاد رشدى ولم أر كاتبا عثر مصادفة أو بعد بحث أو عن طريق الإلهام على عرق من عروق الذهب يخطف البصر خطفا لشدة بريقه وصفائه ثم أهمله إهمالا وراح ينتقب فى كل ماحوله من أكداش التراب مثل رشاد رشدى . فمصرية ( لعبة الحب ) تجربة فنية باهرة من ناحية الشكل ، لا تكاد تراها حتى تدرك أن صاحبها صانع ماهر عارف بأصول البناء السرحى . فهو يعقد المقدمة فى يسر وهو يطور الأحداث فى يسر ويرتب المواقف فى يسر ، وهو يعرف متى يتكلم ، ويعرف متى يصمت ،

ومتى وكيف ولماذا يدخل على المسرح أشخاصه ومتى وكيف ولماذا يخرجهم من المسرح . وهو يعرف فضيلة الاقتصاد وفضيلة الإيجاء . وأكثر شخصياته مرسوم بعناية واضحة من حيث الشكل رغم تفاهة هذه الشخصيات ، ويكاد كل شيء في مسرحيته يقوم على نمط التقابل والتعادل والسمتية وغير هذه الخصائص المميزة للبناء المسرحي التقليدي . فالدكتور خيرى خطيب لولا بين الرجال يقابل نبيلة زوجة عصام بين النساء ، ولولا بين النساء تقابل عصام بين الرجال . والدكتور زكى يقابل السيسى أفندي من حيث الخلو التام من القيم : السيسى الفقير يبيع جولته لسلب مال زكى وأسرته والدكتور زكى الموسر يبدد ماله لسلب شرف السيسى . وكل شيء يدور حول محورين اثنين لاثالث لهما الجنس والمال ، وهما القطبان للمقابلان في هذه المسرحية ، لافرق في ذلك بين حياة الخدم والصعاليك وبين حياة السادة والمتنفذين . ولا اختلاف بين شخصية وأخرى إلا في شيء واحد : عند الفقراء الجنس مصيدة المال ، وعند الأغنياء المال مصيدة الجنس . وإنك لتحس حقا بالاختناق في هذا الجحيم الشهوانى المادى الذى لا ذكر فيه ولا نازع ولا دافع ولا غاية إلا الجنس والمال . ولعل هذا ماحدا بكثير من النقاد إلى الاقتناع بأن ( لعبة الحب ) مسرحية منافية للأخلاق .

ولست أريد هنا أن أجادل رشاد رشدى في فكرته بأن العالم ليس إلا جنسا ومالا ، وإن كنت شخصا أزدري هذه الفكرة وأعدها انحلالية وخاطئة معا : وإنى لأقرر أنى قد صادفت في حياتى أشخاصا عديدين يؤمنون فعلا مثل الدكتور زكى بأن العالم ليس إلا جنسا ومالا . ومن الخطأ أن نربط بين هذا التصور وبين الواقعية لأن أمثال هذه التماذج الشائنة الغالية خلوا تماما من القيم وهى رغم تمددها ووفرته فى الحياة لاتزال والله الحمد قلة ضئيلة لاتمثل المجتمع البشرى السليم البنين . وهى تكثر عادة وتسود فى فترات الانحلال والضياع . ولو أن رشاد رشدى وقف كاللارد وقذف بمسرحيته ( لعبة الحب ) فى وجوهنا صارخا فينا : ( خذوا هذه

الصورة الشائنة فهي صورة مجتمعكم الشائنة ، ولا تنفضوا من مرآتي لأنها ما عكست إلا وجهكم البشع ) ولو أن رشاد رشدى فعل هذا لقلنا . فليكن . هذا رأيه فينا وفي مجتمعنا الراهن ، ومن حقه أن يعان رأيه في المجتمع الذى يحتويه ولكن رشاد رشدى تجاوز هذا فزعم أن المال والجنس هما الينبوعان الوحيدان لكل سلوك إنسانى على الإطلاق فى كل زمان وفى كل مكان .

وما دامت هذه فلسفته الحيوية فإنى أعود وأقول أى لن أجادله فى فلسفته الحيوية لأننى لا أكتب عن رشاد رشدى الفكر ولكنى أكتب عن رشاد رشدى الفنان ، بل فلنكن على استعداد لأن نسلم معه لحس دقائق بأن العالم كله ليس إلا جنسا ومالا . نعم فلنسلم بذلك لحس دقائق حتى لانضيق منا القيم الفنية وسط هدير الأخلاقيات .

وهنا نطرح السؤال الطبيعى الوحيد فى هذا المقام . إلى أى حد نجح رشاد رشدى فى تجسيد فكرته بأن العالم ليس إلا جنسا ومالا تجسيدا فنيا؟

وهنا تبرز أمامنا شخصية الزوجة نبيلة ، تافهة بلا لون أو طعم أو رائحة تتحرك على المسرح كما تتحرك العرائس على مسرح العرائس ، ولكننا رغم تفاهتها الفنية امرأة طيبة وزوجة وفية تحكم مشاعرها وسلوكها نفس الأفكار والمعتقدات والمثل العليا التى تحكم مشاعر كل الناس الطبيعيين وسلوكهم . باختصار : بطل المسرحية امرأة لا تؤمن بأن العالم ليس إلا جنسا ومالا . ومن أجل هذا فهي تنثور على زوجها الغائن عصام وتأتى أن تبقى تحت سقف واحد مع زوج مصر على الفوارة ، وبطل المسرحية .. ما شأنه ؟ بطل المسرحية ، وهو الزوج عصام ، مثل بطلتها لانتميع مشكلته الكبرى من هذا التقابل أو التبادل بين الجنس والمال ، بل إن مشكلته من نوع آخر يختلف عن ذلك كل الاختلاف ، فهي تنبع من التقابل بين الحب المشروع والحب المحرم ، أو على الأصح بين الحب بالقلب والحب

بالحواس فنحن نعلم أنه يجب زوجته نبيلة حبا صادقا ولا يريد أن يفرط فيها أو في حباها كما نعلم أنه يجب عشيقته لولا حبا صادقا ولا يريد أن يفرط فيها ، وكل ما بين هذا المثلث الأبدى كما يسميه الأوروبيون : الزوجة والزوج والعشيقة ، كل ما بينهم من مواقف لا صلة له بتاتا بمعادلة الحب والمال التي جاهد رشاد رضى طوال مسرحيته لإثباتها .

فالأبطال الرئيسيون في المسرحية إذن يعانون من مشكلة إنسانية لا علاقة لها بمعادلة الجنس والمال ، ومشكلاتهم الأولى هي مشكلة الملل الذي ينتاب حياة الأزواج ويدفعهم في كثير من الأحوال إلى ازدواج المواقف وازدواج السلوك بإقامة ذلك المثلث الأبدى كما يسميه الأوروبيون .

هذه مشكلة إنسانية جديرة حقا بالمعالجة الفنية لأن لها أغوارا وأبعادا تمس حياة الإنسان في كل زمان ومكان وقد عالجها رشاد رضى حقا في مسرحيته « لعبة الحب » وعالجها حقا بما يتماشى مع مكارم الأخلاق حين جعل الزوجة الجنى عليها تلقى خطبة رنانة في الليل المليا قبل أن تخرج من بيت الدمية وينسدل الستار الأخير على خروج نورا من بيت النفاق في مسرحية إبسن العظيمة ..

وهذا ما قصدت إليه حين قلت إن رشاد رضى قد اهتمنى إلى عرق من عروق الذهب وسط هذا الركام من الأثرية والقاذورات الكثيرة ، ولكنه لم يحسن الاستفادة منه لشدة انشغاله بسفاسف الجنس والمال على كل مستوى . ولو أنه ركز تجربته الفنية حول هذه الأزمة الروحية والجسدية التي اجتاحت بيت نبيلة لأتى لنا مسرح عظيم . وكلا تذكرت براعة رشاد رضى في إقامة البناء المسرحى وإحكاكه وتذكرت كيف بددها على سفاسف وشخصيات كاريكاتورية بولغ فيها ولم تعرض إلا من سطوحها ذهبت نفسى حشرات على هذه الموهبة الفنية الخفية المضيفة ثمارها بين نداء الجنس وبريق المال .

عميلة الذوقى





من أشكال الدراما المعروفة التراجيديا أو المأساة وهى تقوم على الصراع المسرحى المتأزم الذى ينتهى بالكارثة ومنها الكوميديا أو الملهة وهى تقوم على نقد الحياة الساخر وتنتهى بحل كل تعقد وزوال النقائص والمتناقضات وانتصار الحياة وهناك شكل ثالث معروف هو خليط من هذه وتلك، ويسمى بالتراجي كوميديا التى تتحرك فى ظل المأساة وتتأزم فيها الأمور إلى الحد الذى ينذر بالفاجعة، ولكنها لا تلبث أن تنفجر وتنتهى إلى الحل السعيد . والذى يقدمه لنا نعمان عاشور فى ( عيلة الدوغرى ) نوع رابع لم يعرف بعد فى تاريخ الدراما ... يجوز أن نسميه بالكوميديا تراجيديا أو المأساة المرححة التى تتحرك فى جو من اللهو والسخرية والدعابة وكل هذه الخصائص التى تميز الملاحى ، ولكن خيوط الكارثة تتجمع فى نهاية المسرحية فلا يسدل الستار إلا على قمة انهيار عظيم .

و لقد استلقت نظرى وتواتر هذه الظاهرة فى أدبنا المسرحى المعاصر ، ولكنها لم تبلغ مبلغا صارخا إلا فى مسرحية نعمان عاشور الأخيرة هذه ( عيلة الدوغرى ) رأيتها فى ( لعبة الحب ) لرشاد رشدى حيث تنتهى هذه الكوميديا بانهيار البيت على من فيه . ورأيتها فى ( السبسة ) لسعد الدين وهبة حيث نجد ( قوى الشعب العاملة ) تنتظر فى محطة الكوم الأخضر لتسجن إلى القاهرة حيث تنتظرها زنايات السجون أو مستشفى المجاذيب . وهاهى ذى الآن أوضح ما يكون فى ( عيلة الدوغرى ) لنعمان عاشور حيث تغفل الدائرة الدرامية على تفكك هذه الأسرة التى اختارها المؤلف لتمثل الطبقة المتوسطة الصغيرة ، ولا يبقى على المسرح إلا الطواف رمز الشعب ، عملاقا يملأ المسرح بظله الجسيم حقا ، ولكنه فى نهاية الأمر عملاق حزين ، يطرح علينا مشكلة تبقى بغير حل فى هذا العمل الفنى الجميل .

فمسرحية ( عيلة الدوغرى ) لنعمان عاشور تصور ماجرى لأفراد هذه الأسرة

الصغيرة ولاحقاً؛ وكيف اقتتلوا افتتالا سخيلاً حول بيع أنصبتهم في بيت الأسرة الذى ورثوه عن أبيهم ، وكيف تصادمت مصالحهم وعقلياتهم و شخصياتهم تصادما يدعو إلى الضحك والسخرية فصاين كاملين . وبدلاً من أن تحل الأمور المعقدة في الفصل الثالث ويعود كل ابن ضال ليقم عاد الأسرة من جديد، نرى عقدهم ينفطر نهائياً فيذهب كل وجهة غير وجهة الآخرين بعد أن يقسم أن قدميه لن تطأ بيت الأسرة مرة أخرى . حتى الطواف المعجوز خادم الأسرة الأمين الصبور لا نعرف مامصيره بعد هذا التخلّي الأعظم الذي شارك فيه الجميع .

فتجن مع أسرة من الطبقة المتوسطة الصغيرة هى عائلة الدوغرى ، قوامه اثلاث أخوة و بنتان الإخوة هم سيد ومصطفى وحسن ، والأختان هما زينب وعيشة ، ومن حول هذه الأسر ذات ارتباطاتها الطبيعية ، فهناك كريمة بنت الخال القيمة الفقيرة الجاهلة التى تزوجها مصطفى ، الابن الأوسط ، منذ سنوات طويلة وفقاً للتقاليد الكى (يلم) قريبته اليتيمة الفقيرة . وهناك أحمد اندى باسكاتب فى مصلحة حكومية وأشياء من هذا القبيل ، وهو زوج الأخت الكبرى زينب ، وهناك الفتى سامى ، الموظف الصغير المتودد للـأخت الصغرى عيشة ، وصلته بالأسرة تقليدية فهو ابن الرجل المماكر المعجوز أبو الرضا شئى الذى كان يعمل لسنوات طويلة كاتب حسابات فى فرن كان يملكها مؤسس الأسرة الراحل ، الدوغرى الأب قبل أن تحل به الكارثة فيحترق فرنه ويفلس تماماً ويموت حزينا مدينا ، وينتقل أكثر عقاره لهذا المماكر المعجوز الحريص على الدرهم والسحتوت الذى انتفع من كارثة الأسرة ناشترى ما باع بمخدراته ومع كل هؤلاء خادم الأسرة الطيب ، عم على الطواف وهو شيخ طاعن فى السن قارب الثمانين ، عاصر أسرة الدوغرى فى كل أطوارها فى مولدها وازدهارها وانهيارها ، فأصبح جزءاً لا يتجزأ منها بدأ ، حياته معها شاباً يوزع خبز الطابونة كل يوم على الزبائن ، ويرافق أولاد الأسرة إلى المدارس

يحمل من يحمل على كتفيه ، ويقود من يقود في يديه ، فهو المقابل الذكر للدادة الأسطورية ، مربية الأسرة العجوز، وهو كالدادة أيضا شاهدنا الوحيد على ذلك الولاء الغريب الذى يمكنه الرقيق لمولاه وذلك الحب العميق الذى يمكنه المولى لرقيقه فى عالم ليس فيه موالى ولا رقيق ، وإنما هى ترسبات القيم الماضية من عهد الإقطاع لانزال تظهر كالأشباح فى عصر الأفران والانتهازية والدكتوراه والمباريات الأولمبية . والطواف هو بطل المسرحية الحقيقية : تبدأ به وتنتهى به وينشر ظله الجسيم على كل فصل من فصولها ، وهو الشيء الوحيد الحقيقى فيها وسط كل هذا الزيف والأنانيات المتصارعة . الطواف هو رمز الشعب ولوان نعمان عاشور سعى مسرحيته « مأساة الطواف » بدلا من أن يسميها كوميدية « عيلة الدوغرى » لوجد عمله ما يبرر ذلك .

وأوضح ما فى عمل نعمان عاشور شيئا : الأول أن أكثر شخصياته متميز له أبعاده الفردية الكافية التى تجعل من هذه الشخصيات كائنات عضوية حية وليست مجرد نماذج عامة أو أنماط أو قوالب أو « أقنعة » تقليدية كما يقولون فى لغة المسرح . والثانى هو خلو نعمان عاشور رغم احترافه للواقعية ، من كل تفلسف أو قضاية مجردة أو « نظريات » يبسطها أمام الجمهور بسطا كما يفعل الواعظ فى خطبه المنبرية ، فهو منغمس فى التجربة الانسانية المحض ، شخصية وسلوكا ، فإن كان فى عمله « فكرة » اجتماعية أو هدف أو رسالة ، فهى تخرج من باطن العمل الفنى كله ، وليس من مناقشات أبطاله . وهاتان الظاهرتان فى أدب نعمان عاشور تجعلانه من أقرب كتابنا فهما لمهمة الفنان وإحساسا بوطيقة الفن ومنهجه ، وهما تنقذان أعماله الفنية من الضياع رغم كثرة أخطائه المسرحية وميله إلى التمجيل والإهمال وإرضاء أعلا التيارات كما يقولون .

الأخوة الثلاث ثلاثة شخصيات مميزة ليس فقط كل منهم عن الآخر ،

«وهو أضعف الإيمان المسرحى ، ولكن عن بقية من حولهم من أناس ، فكل منهم حى بالحق الطيبى . وكذلك الأمر مع الأختين ومع ابنة الخال القيمة كريمة . فالأ كبر وهو سيد ، كان عميد الأسرة بعد وفاة الوالد وهو رجل طيب محدود التعليم ، تعلم صنعة الخياطة ليقوم على إخوته ، وقد ضحي من أجلهم الكثير من راحته وسعادته فحرم نفسه من الزواج لينقطع لتربيتهم حتى فاته الفطار . ولو أن نعمان عاشور وقف عند هذا الحد فى رسم شخصية سيد لرسم لنا قناعا تقليديا للأخ المضحى من أجل إخوته ، ولكن نعمان عاشر يصور لنا جوانب أخرى من شخصية سيد هذا لا تسر كثيرا ، فهو ، وهو القيم على الأسرة العارف بمسئولياتها ، ضعيف متلاف يدد كل ماورثه من مال على الخمر والنساء ، فلما نضب كل معينه أصابه هوس دينى فاعتزل الناس فيما يسميه « الخلوة » ، لاعمل له إلا الصوم عن الطعام ، وعن الكلام ، وعن العمل من أى نوع كان . وانتهى أمره بأن أصبح يعيش عالة على الأخ الأوسط مصطفى البوغرى الذى مهله كل أسباب التعلم والترقى حتى غدا مدرسا يحمل شهادة الماجستير وبعد العدة للحصول على الدكتوراه ويأمل فى مستقبل عريض . والجميل فى شخصية الترزى سيد أن عيوبها الكثيرة لا تنقض من طيبته الأصيله وأن سلبتها المطلقة وخلوها من النفع لأى إنسان حتى لصاحبها ، لا تعمينا عما قدم من تضحيات سابقة فى سبيل صيانة الأسرة كذلك الجليل فيها أن وجوها الإيجابية لا تعمينا عن وجوها السلبية الحقيرة . وهكذا نقف نحن من سيد موقفا حائرا لا نعرف أنحبه لطيبته وولائه لإخوته أم نبغضه لسلبته للطفلة ورفضه بتاتا أن يعمل مايفيد أو مالايفيد . حتى حين أخذت سيد عزة النفس وقرر أن يعود إلى صناعة الخياطة بعد سنوات طوال من العكوف على المذات أو الاعتكاف فى خلوة المتصوفين اكتشف أن كل ما تعلمه من فن لم يعد فيه نفع لأن الزمان غير الزمان والأدواق

غير الأدواق ، فذهب ينمى فساد التطور بدلا من أن يحاول اللحاق بفن التزنية الجديد . كذلك الأمر في أصفر الإخوة وهو حسن الدوغرى كابتن الكرة ، نجده مثلا للتلميذ « الهايف » الذى يترك للمدرسة ليحترف الرياضة ، ولا يستحى من أن يعيش عائلة على أخيه المدرس مصطفى ، نجده فى الوقت نفسه مثلا للطيبه وأكثر الإخوة عناية بالطواف المعجوز وتلقا به وسخاء عليه ، فلا نعرف أنجب فيه طبيته أم نبغض فيه هيافته . كذلك الأمر مع الأخت الكبرى زينب نجدها ثرثارة إلى حد يחדش الأذن سليطة إلى حد يחדش النفس محبة للتسلط على الرجال ولا سيما زوجها الباشكاتب « الخريج » أو « شرا به نلرج » ولو أن نعمان عاشور وقف بها عند هذا الحد نلرجت من يده نمطا أو قناعا للزوجة الشرسة ولكنها أتم بناءها فجعلها دائمة المسعى فى مستقبل الأسرة ، فهى تستخدم كل هذه الصفات المرذولة لاصطياد الفتى سامى عاشق أختها الصغيرة عيشه زوجها لهذه الأخت وحمايتها من برائنه خشية أن يفرج بها .

وهذه هى موهبة نعمان عاشور الحقيقية فى تصوير الشخصيات ، فهو يصور الناس على حالهم ، ندر أن تجد بينهم من هو شر صراح أو خير صراح . يصورهم مزيجا من الخير والشر ومن القوة والضعف ومن النيرة والأنانية وهذا هو فهمه الواقعية ، وهو فهم أسلم ما يكون فى حدود الواقعية الفردية . حتى الأخ المدرس مصطفى الدوغرى ، نبغضه ونحتقره لانتهازيته وتكالبه على المركز والمال وميله إلى الخسة لضعف إحساسه بواجباته نحو الغير ، فهو لا يعيش إلا لنفسه . ونحن نتخلى عن زوجته القيمة الفقيرة كريمه بنت خاله ، ليتزوج من فتاة عصرية هى أزهار تناسب مركزه الجديد نحتقر فيه نذالته ، ومع ذلك لا يسعنا إلا أن نجد لسلوكه مبررا . لأننا نعلم أن استمرار التعايش بين كريمه الأمية التى لا تحسن شيئا

إلا إخلاصها لزوجها وهذا للشباب المتعلم الصاعد في المعرفة والحياة لا يستقيم مع منطق الأمور .

ولست أقصد بهذا أن نعمان عاشور قد نجما من الأنماط أو الأفعنة تماما في مسرحيته فصطفى الدوغرى نفسه يكاد أن يكون نمطا للمثقف الأناني الانتهازى ولولا أننا نفهم وجهة نظره في طلاق كريمة لما وجدنا فيها صفة واحدة تدل على خصوصية شخصيته والباشكاتب أحمد أفندى زوج زينب السليطة ، نموذج بذىء أبدا ما يكون للزوج الخرنج بكل أبعاده التقليدية التى نجدها فى أتفه أعمال القودفيل وكتاب الحسابات المماكر الجشم المعجوز أبو الرضا شئن هو أيضا قناع تافه أتفه ما يكون لكاتب الدائرة المماكر الجشم المعجوز الذى يثرى من ضف مخدومه وسوء ظروفه وإفلاسه ، فإن وجدناه فى مسرحيات الرمحاني قبلناه فى حدود القودفيل ، ولكننا نرفضه كالشخصية متقنة البناء فى الكوميديا المالية . وأتفه هذه الشخصيات كلها شخصية الفتاة أزهار خطيبة مصطفى المصرية التى لم ترق حتى إلى مستوى الكا : يكاتير فكل مقومات الفتاة المصرية المتعلمة فيها هى أن تتأفف على المسرح وتقول مائة مرة « من فضلك ... من فضلك ... من فضلك » وتلقى عبارات فرنسية تقليدية . أما الفتى سامى الموظف الصغير الشاعر ، فهو خامة طيبة وخصة ، وهو مزيج من الانتهازية وبيع الكلام للوصول إلى مراميه ومن القدرة على عمل الخير والإحساس بالحب الصادق ، ولكنه مرسوم فى عجلة واضحة فهو لم يتجاوز مرحلة الخامة الطيبة الخصة .

والذى يبقى بعد كل هذا هو الطواف هو بطل المسرحية . وإذا كانت سائر الشخصيات مرسومة بفرشاة الرسام فإن الطواف وحده منحوت بإزميل المثال هو يقف كاللرد الجسيم المائل الذى يسقط ظله على كل شيء فيلونه ، وهو من الناحية الإنسانية العنصر الإنسانى المضاد لكل هذه الدوامة من الأنانيات

الفردية الصغيرة المبعثرة المتصارعة على لاشيء ، هو القوة الحقيقية الوحيدة الحافظة في أسرة الدوغري المفككة التي تسير حثيثاً إلى انفراط العقد والضياع في قفاعات الفردية المطلقة ، ومن خلال هذه المقاتلة الرهيبة أو « الكونتراست » العميق تزداد حدة أزمة آل الدوغري في أعيننا ويتجسم أمامنا نفسخها ، وهذه أمسك حيلة فنية لجأ إليها نمان عاشور فدل على أنه فنان صادق يعرف أصول فنه . أما الطواف فشكلته بسيطة غاية في البساطة وخطيرة غاية في الخطورة في وقت واحد . هو قد جاء إلى الدنيا مع مجيء الإنجليز إلى مصر ، أي منذ قرابة ثمانين عاماً ، جاء إليها حافياً ، وهو يوشك أن يخرج منها حافياً ، وليس للطواف إلا حل واحد وهو أن يشتري له أسياحه أو يخدومه حذاء يلبسه . وقد تجددت فيه هذه الرغبة أو لعلها ولدت فيه في هذه الأيام الأخيرة ، مع هذه اليقظة الشعبية الكبرى التي نراها من حولنا ، أما أبناء هذه الأسرة المنقسمة على نفسها فلا يحفلون به ولا يأخذون رغبته مأخذ الجد ، حتى لاعب الكرة حسن وهو أشدم حنواً عليه ، يتندر من انتظار الطواف طول هذه السنوات حافياً ، فلا يفكر في لبس الحذاء إلا وهو يقترب من القبر ، ويرى أنه أولى بالطواف أن يخرج من الدنيا حافياً مادام قد جاءها حافياً . وتحت إلخاف الطواف يعمد حسن بتحقيق أمنيته حين يقبض أول مرتب له ، وفي آخر المسرحية يبر حسن بوعده ، ولكن كما أن المثل الشعبي يقول إن « قليل البخت يلاقى العظم في الكرشة » كذلك يكتشف الطواف قليل البخت أن الحذاء أضيق من قدمه بل ولا يكتشف نحن أنه ليس في الدنيا كلها حذاء بمقياس قدمي الطواف الجسميتين ، ولا يبقى إلا أن يفصل تقديمه حذاءه تفصيلاً ولكن أبناء هذه الأسرة الشقية المنقسمة على نفسها اللاهية بسفاسف الأمور منشغلة عن الطواف وحذائه ممسكها التافهة وهكذا تنتهي المسرحية في جو من المأساة الغبية ، يتفكك أفرادها فرداً فرداً ويخرجون الواحد بعد الآخر من بيت الأسرة ، ولا يبقى إلا صوت الطواف

يقول معاتباً بعد أن استيقن من أنه سيخرج من الحياة حافياً كما دخلها حافياً :  
« الله يسامحك يا حسن ... » ثم يلتفت الطواف إلى الجمهور ليعمم عتابه قائلاً :  
« الله يسامحكموا كلكم .. » فنحس أننا جميعاً شركاء في المسئولية ، وأن كلامنا  
ينتسب من قريب أو بعيد لهذه الأسرة الشقية ، عيلة الدوغرى ، اللاهية بمساكلها  
التافهة وبسقيم المنافع عن واجبها نحو هذا الخادم الأمين الصبور الذى أفنى عمره  
كله فى رعايتها ، كل منا يعيش فى خلوته مثل الأسطى سيد أو حبيس أنانيته  
مثل الأستاذ مصطفى أو عبد أطفاله وأثاث بيته مثل زينب أو مع مدخراته مثل  
أبو الرضا أو بين فضاخه وحبائه التى امتزجت فيها الانتهازية بجيال الشراء مثل  
سامى وعيشة .

ولن أستطيع أن أكتّم عن نعمان عاشور أى بعد أن فرغت من الفصلين  
الأوليين من مسرحيته حزنت حزناً شديداً على موهبته المضیعة بين عقدة أشد  
تعقيداً مما ينبئى وحوار خفيف لا وظيفة له إلا تعقيد العقدة أو إضحك الناس  
بساذج الفكاهة ، حتى أوشكت ملامح شخصياته المرسومة أكثرها بقوة ووضوح  
أن تختفى وسط هذا المرحج الكثير ، وحتى أوشك جوهر المسرحية أن يضيع  
أيضاً وسط هذا المرحج الكثير . ولكنى لن أستطيع أن أكتّم عنه أيضاً أنى  
ما أن فرغت من الفصل الثالث والأخير حتى سطمت على موهبته ، بل وسحرتنى  
و للتنى فوقت كالمأخوذ : فقد استطاع فى هذا الفصل الأخير أن يجمع كل خيوطه  
المتناثرة المبعثرة التى كانت تطير فى الهواء من غير طائل واتخذ كل شىء معنى عميقاً  
وأبعداً تهز النفس والعقل ، فلم يعد الأمر كما بدا أولاً صورة تافهة لأسرة تافهة ،  
بل أمسى مشكلة إنسانية خطيرة هى انمزال كل منا داخل نفسه وانطواؤه على  
مصلحته أو وجهة نظره وعجزنا فى قة اللانفاهم الذى تنتهى به « عيلة الدوغرى »  
أن نجد شيئاً مشتركاً يربط ما بيننا . وقد أوضح نعمان عاشور بالسلك المسرحى



لا بطلان الألفاظ أننا نحن أبناء الطبقة المتوسطة رغم علمنا وفرص الحياة الكثيرة المفتوحة أمامنا قد فقدنا تلك الملكة الإنسانية العظيمة التي لا نجدها إلا في الطواف والملايين الكثيرة من أبناء الشعب البسطاء ملكة الولاء في صمت واخلد في صمت و « الارتباط » مدى الحياة على وفاء لقيم أخلاقية عليها بادت أو كادت تبعد ، وإذا بنعمان عاشور يدخلنا في عالم تداخلت فيه الحقيقة والأحلام ويتداخل فيه الواقع المرير والمثل العليا ، عالم يذكرنا بعالم كومسيونجي آرثر ميلر الذي اكتشف آخر الأسرار أنه يخدم سيداً بلا ذاكرة ويعيش في حضارة لا تعرف أوامر الإنسان بالإنسان ، فبين طواف نعمان عاشور وكومسيونجي آرثر ميلر شبه عظيم من حيث التكوين النفسى والأوضاع الاجتماعية رغم اختلاف البيئة والتفاصيل .

أما الفقرة القومية التي قدمت هذا العمل الأدبي فقد كانت في المستوى العالى الذى تعودناه منها ، وأخرج عبد الرحيم الزرقانى فى ظنى قد أجاد تفسير النص حين أكد ما فيه من معانٍ تراجمية . أما شفيق نور الدين فقد أكسب شخصية الطواف أعماقاً ليس يسيراً بلوغها بأى فهم آخر فهذه الشخصية الدقيقة التى كان يمكن أن تغفل من مفسرها إذا لم يكن فنناً أصيلاً كذا توفيق الدقن ( سيد ) وملك الجمل ( زينب ) فقد أبدى من الانضباط الفنى مما جعل كلاهما ينزى الشخصية التى يمثلها من تقاليد الفودفيل الجائمة على صدر المسرح المصرى ، وإذا كان كمال حسين ( مصطفى ) وعبد المنعم سليم ( حسن ) وناديه السبع ( كريمة ) ورجاء حسين ( عيشة ) قد ألقوا كل الاتقان ، فقد كانت مهمتهم يسيرة لأن كل شخصية من هذه الشخصيات قد خرجت واضحة أتم الوضوح من يد مؤلف المسرحية . أما الباقر فقد كان تردد من سوء رسم الشخصيات ، فليس عليهم ذنب يلامون عليه .



القضية



« عبده : علشان ما يبقاش حرامى لازم يعيش شريف . علشان يعيش شريف لازم يشتغل . علشان يشتغل لازم يلاقى شغل . علشان يلاقى شغل لازم يبقى الشغل موجود . علشان الشغل بيقى موجود لازم المجتمع يخلقه . علشان المجتمع يخلقه لازم يتغير وضعه . هى دى القضية »  
( لطفى الخولى ) .

مسرحية « القضية » التى كتبها لطفى الخولى ومثلتها الفرقة القومية هى ثالث إنتاج أدبى لهذا الأديب الشاب الذى بدأ حياته الأدبية بتجميعه القصصية « رجال وحديد » ثم انجبه إلى المسرح فكتب كوميديا « قهوة للولك » التى مثلت بنجاح منذ سنوات ثم أخرج لنا بعدها كوميديا « القضية » التى عرضت على المسرح القومى .

وقد اقترن اسم لطفى الخولى فى الأدب المصرى الحديث بالحركة الواقعية عند ازدهارها ، فهو ركن من أركانها يحسب حسابه : وإذا كانت هذه الحركة الواقعية قد انكشفت فى السنوات الأخيرة فأخلت الجو لذلك الإحياء الرومانسى الذى تحدثت عنه كثيراً ، فإن ظهور كوميديا « القضية » يدل دلالة قاطعة على أن الحركة الواقعية لم تمت وإنما انزوت لأسباب طارئة ، كما يدل دلالة قاطعة على أن جذور الواقعية فى أدبنا الحديث أعمق وأقوى من أن تقتلها الرياح . فقد أثبت لطفى الخولى فى « القضية » أنه يسير بخطى حثيثة نحو النضج الفنى كما أثبت أن حـ . اسيتيه الواقعية تزداد عمقا وإدراكا .

وأبرز مقومات الواقعية فى كوميديا « القضية » للطفى الخولى هى فكرة الأدب الهادف كما يسمونها فى بلادنا . أو الأدب ذو الرسالة كما يسمونه فى البلاد الأخرى وهى فكرة تقوم على التزام الفنان بحياة المجتمع الذى يعيش فيه ، وبالمصير الإنسانى بوجه عام ، وبالمصير الاشتراكى على وجه التحديد .

وقد عرفت الآداب العالمية الأدب ذا الرسالة فيما خلا من العصور كما عرفت فكرة الالتزام ، ولكنهما لم تعرف الواقعية الاشتراكية والالتزام الاشتراكي إلا في العصر الحديث .

و « القضية » كما بدل اسمها ، شئ له علاقة بالقانون وبحكم القانون ولكن لطفى الخولى استغل بمهارة واضحة موضوع القضية على مستويين ، المستوى القانوني والمستوى الاجتماعي ، فظاهرها قضية تعرض أمام المحاكم وحققتها قضية تعرض أمام الرأي العام .

أما موضوع هذه القضية فهو الصراع بين عقليتين في مجتمع واحد والصراع بين جيلين في بيئة واحدة ، أو هو في حقيقته صراع بين فكرتين « الفكرة الإصلاحية » و « الفكرة الثورية » وبالفكرة الإصلاحية يقصد لطفى الخولى ، كما يقصد كل الناس ، محاولة تغيير المجتمع دون الإخلال بإطاره العام ودون المساس بجذور الحياة الاجتماعية ، وتتمثل هذه الفلسفة في الإيمان بالقانون وبالعدالة وبالفضائل الأخلاقية وبعامه ما يمكن أن نسميه القوى المحافظة في المجتمع ، والاعتقاد بأن سيادتها كفيلة بأن تخرج المجتمع من الفوضى وبأن تنقذه من التفسخ .

وبانفكارة الثورية يقصد لطفى الخولى كما يقصد كل عارف بالفكر السياسي والاجتماعي محاولة تغيير الأسس التي يقوم عليها المجتمع ذاته باعتبار أن الجذور الفاسدة لا يمكن أن تنبت نباتاً صالحاً مهماً أجرينا عليها من ———  
التطعيم والتجهين .

وقد استخدم لطفى الخولى للتعبير عن هذا الصراع رمز الوردتين . فالوردة البيضاء في بد السكهل الإصلاحية رمز للإصلاحية ، والوردة الحمراء في يد الشاب

الثورى رمز للثورية ، فنحن إذن فى حرب الوردتين . ولقد يوحى استخدام هذين الرمزين بإقامة المقابلة بين فكرة التطور العلمى وفكرة الثورة الدموية ، ولكن سياق الكوميديا يدل على أن الوردة البيضاء هى التعبير الطبى عن هدوء الكهولة ولينفاويتها وأن الوردة الحمراء هى التعبير الطبى عن فوران الشباب وحيويته الدفافة التى تصبغ ربيع الحياة بفاقع الألوان . وبئس شباب لا تضرع وجنته وتضرج غرامه حمرة الورود ، وبئس كهولة من لم تصف نفسه ولم يصف حبه كصفاء الوردة البيضاء . فالرموز إذن هى من دورة الطبيعة ذاتها ونحن نقبلها كما قبل المقابلة بين ثلوج الشتاء وألوان الربيع .

أما زمان المسرحية فهو عام ١٩٥٢ أو ما قبل الثورة ، وأما وادئها فتدور فى ركن متواضع من أركان القاهرة بين أسرتين متجاورتين فى منزلين متقابلين يملكهما رجل طيب فى الأربعين من عمره هو الأستاذ منجد بطل المسرحية الإصلاحى الذى يؤمن بأن كل ما نراه حولنا من فساد إنما هو ناجم عن فساد نفوس الناس واعوجاج أخلاقهم ، وأن السبيل الوحيد لإصلاح الخلق هو تطهير النفوس واتساع الخلق والأستاذ منجد يثق ثقة لا حد لها بالقانون والعدالة ويمتد أنه ما من مظلوم رفع ظلامته إلى القضاء إلا ووجد النصفه عند بابه وما من آثم سيق إلى ساحة العدل إلا ولقى ما يستحقه من عقاب .

وهو كلما ووجه بفضية من قضايا الانحراف الاجتماعى كما طلل يسرق أو بنى تبيع جسدها نذب ضيعة الأخلاق فى البلاد ونادى بمزيد من التسليح الخلقى وقد ورث إيمانه المطلق بعدالة القانون وبمكارم الأخلاق وبلا استقرار الاجتماعى عن أبيه الذى كان مستشاراً فى السلك القضائى ، أما سكان بيته فهم من ناحية .. أسرة ثابت أفندى عاشور وهو موظف بالماش تجاوز الستين محافظ عنيد يؤمن بالتقاليد ولا يقر بدع الجيل الجديد كتعليم الفتاة أو اختلاط النتيان بالفتيات ،

وهو يعيش مع زوجته وابنته نبيلة التي تدرس التجارة بالجامعة على كره منه ولولا حفظ المعارف والأصدقاء لاحتجزها في داره قبل أن تتم تعليمها. وسكان البيت الآخر المقابل هم أسرة مسعود أفندي ، وهو موظف بإحدى الشركات في الحسين من عمره ، يعيش مع زوجته وابنه الشاب عبده الطالب بنهائي الطب في الجامعة . ولا نعرف لمسعود أفندي أو لزوجته شخصية واضحة إلا أنهما والدا هذا الفتى عبده الذي نعرف عنه أنه أحد أولئك الشباب الكثيرين الذين كانوا يظلمون يومئذ بمسئولية تغيير النظام الاجتماعي ، فهو إلى جانب دراسته للطب فتى من فتیان الثورة الكامنة وهو عضو في منظمة « تحرير الوادي » .

ويحدث بين الأسرتين الشيء المنتظر فترى الفتى عبده يحب الفتاة نبيلة بنت الجيران ، ويلتقيان في الخفاء ما أمكن ذلك متخذين من رحلات الجامعة العلمية ستاراً للقاء العاشقين ، وهما في الحقيقة يتناقجان ويحلمان معاً بالمستقبل السعيد في جزيرة انشاي بجنتينة الحيوانات ونرى الفتى عبده كلفا بالورد الأحمر يقطعه ويهديه إلى فتاته نبيلة ، ويطلع المالك الطيب الأستاذ منجد على ما بينهما من غرام برىء ، فلا يرى فيه بأساً ويتستر عليهما ، ولكنه يذهب يعلم الفتى عبده أن سحر الورد الأبيض يفوق فتنة الورد الأحمر . ونشاهد الأستاذ منجد في مواقف عديدة مع الفتى عبده يتجادلان في معاني الحب وفي مراض المجتمع وفي غير ذلك مما يتجادل فيه الناس ، فنعلم أن منجد لا يمتاز فقط بصفاء الورد الأبيض ولكنه يؤمن أيضاً بالصفاء الاجتماعي الذي تصفو فيه النفوس والأخلاق وينشر فيه القانون لواءه الأبيض على كل أبناء الوادي أما الفتى عبده فيهرأ في رفق من مثالية هذا الحالم الذي يستمسك بمثل عليا لا وجود لها إلا في رأسه ناسيا أن اشور المجتمع جذوراً عميقة في الكيان الاجتماعي نفسه وأنه لا سبيل إلى إزالة هذه الشرور إلا باقتلاع الجذور، ولا سبيل إلى اقتلاع الجذور إلا بتغيير الكيان الاجتماعي من أساسه



وتجرى بين الأمرتين خاطبة شابة داهية مكنسحة الشخصية فتأتى للفتاة .  
نبيلة بعريس ثرى مسن أنفاه الرومانزم وكل بصره وممعه بفعل الشيوخوخة وليس  
فيه ما يزيكه إلا قربه من حافة القبر الذى يبشر بموت عاجل يترك من ورائه  
ثروة ضخمة لأسرة ثابت أفندى الرقيقة الحال العاجزة بسبب ارتباكها المالى عن  
دفع إيجار البيت شهورا وشهوراً . ويفرح ثابت أفندى وزوجته بهذا العريس ،  
وهو الأرناؤوطى بك ، وهما لا يعلمان بأن زهرة الحب قد تفتحت فى قلب بنتهما  
نبيلة لجارهما الفتى عبده . أما نبيلة فتقابل هذا العرض باشمئزاز ، ما وسعها  
الاشمئزاز فى بيت قامت أركانها على مراعاة التقاليد .

ثم يحدث ما ليس فى الحسبان . فالأرناؤوطى المعجوز فى حرصه على مشاهدة  
عروسه القيلة يتعقبها فى سيارته أثناء رحلة من رحلاتها « العلمية » مع فتاتها ،  
فيجدهما فى جدينة الحيوانات يتبادلان حديث الهوى البرئ ويتبادلان الأحلام .  
كذلك تراهما الخاطبة سنية على هذه الحال فيجتن جنونهما ، هذا تخيبة آماله وتلك  
خوفا على « أعقاب » مساعيها الحميدة . وتعرف سنية الغاضبة أهل نبيلة بما كان  
فتسكون الفضيحة ، وتثور أسرة ثابت أفندى على جار العمر مسعود أفندى  
وأسرته ويشتبك الجيران أقذع الكلام وأخشنه مما يدخل تحت طائلة قانون  
القذف بل ويشتبكان بالأيدى ، ولولا تدخل الأستاذ منجد العاقل لتدهورت  
الأمر إلى ما هو أفظع . وينتهى أمر الجميع إلى قسم البوليس ثم إلى المحكمة  
وتسكون « قضية » .

ويسمى الأستاذ منجد بين الأمرتين الصديقتين بما يعيد إليهما الود القديم ،  
ويكون الصلح . ولكن الجميع يفاجأون بأن هذا الصلح بين ذوى الشأن لا قيمة  
له إلا بما يسقط الحق فى التعويض للذى . أما اللجنة فتأتمه نظراً للبدء فى  
إجراءات الدعوى . وتلعب نصوص القانون الجامد وجشع المحامى وبلاغة وكيل

النيابة دورها في الحيلولة دون حفظ القضية . كل ذلك والأستاذ منجد ، حمادة السلام ذاهل مأخوذ بتطور الأمر إلى هذا المدى رغم قيام الصلح بين « الخصوم » فكذا يسمون في لغة القانون . ويعلق كل آماله باليوم المحدد لنظر القضية ليثبت لللقى عبده أن الدنيا لا تزال بخير وأن القانون لا يزال بخير .

وفي يوم المحاكمة يرى الأستاذ الطيب منجد ما يذهب ببقية عقله . يرى نماذج مما يجرى في المحاكم تصدمه في كل ما آمن به من قيم . وهو طبعاً لا يفهم أن « القانون حمار » كما يقول الإنجليز ، أى أنه جامد وقاطع كالآلة حيث مواده واضحة ومن آن لأن قائم على المتناقضات . يرى عربياً فقيراً اسمه الطنساوى يفرم مرتين ، مرة لأنه فتح نافذة في بيته دون ترخيص من مصلحة التنظيم ومرة لأنه أغلق هذه النافذة ذاتها دون ترخيص من مصلحة التنظيم . يرى هاوياً بريثا من هواة الجنج يزج به القفص بتهمة النصب لأن محتالين من كتبة المحامين ابتزوا مال الطنساوى وأوحيا بأنه المبتز . بل كاد يزج به هو أيضاً في القفص لأنه أعرب عن دهشته لكل هذا الذى يجرى داخل المحكمة . بل أكثر من ذلك سمع المحامى البليغ يذكى نار الخصومة بين الجبران الوادعين المسلمين ، وسمع وكيل النيابة المتزمت ينادى بأنه ، وهو الممثل لضمير المجتمع في ردع المتخاضعين مهما زعما بأن أسباب الخصومة قد زالت .

وهكذا انتابت الأستاذ منجد الإصلاحى هزة في عقله وفي ضميره لانعرف أنسميها لوثة أم مقظة ، فتملكته ثورة عارمة على القانون وعلى كل من لم صلة بالقانون ، فاعتدى بالضرب على موظف عموى هو المحضر أثناء تأديته لعمله فسبق إلى السجن وهو يهذى بكلام نصفه احتجاج على غباوة القانون ونصفه أحلام بمجتمع قابل كل الأزهار والرياحين وأناس أقوياء أحماء تطاول هاماتهم السحاب ، مجتمع خلل من فوضى الفوضى ومن فوضى القانون .

أما ثابت أفندى المحافظ فقد جاءته اليقظة من طريق آخر فحين زار الأرنؤوطى بك بيته لأول مرة ليتقدم رسمياً لخطبة نبيلة وراه رؤية العين أقرب إلى القبر منه إلى العريس ، يكاد لا يرى لضعف بصره ولا يسمع لضعف سمعه : وحين تحقق من أن مقصد الفتى عبده كان مقصداً شريفاً هو الزواج ، أدرك أن السعادة ليست في المال وطرد هذا المجوز المتصانى شر طردة ورضى بعبده زوجاً لابنته .

أما المربى الطنساوى فقد تركت الحاكمة في نفسه أثراً لا يمحي ، فهو لم يفهم قط كيف يغرمه القانون على فتح النافذة ثم يغرمه على سدها وسار يتكلم ويهذى ويسأل كل من يستطيع أن يستوقفه : يا ناس ! أفتح النافذة أم أسدها فيأتيه الجواب الأخير من الأستاذ منجد والبوليس يسوقه إلى السجن ، أن يفتح النافذة ، ويهيب به وبأمثاله وبالحاضرين وبكل من له سمع وبصر : افتحوا النوافذ . . نعم افتحوها .

وهكذا خسر منجد الإصلاحى قضيته وكسب عبده الثورى قضيته وثبت للجميع أن « الإصلاحية » ، مثالية تمود على صاحبها بخيبة الأمل وأن الطريق الوحيد هو طريق « الثورية » التى تحل المشاكل الاجتماعيه حلاً جذرياً .

أما ثورية الفتى عبده فقد عرفنا منها فى المسرحية أشياء كثيرة نظرياً أو بالسماع ففیر أقواله الكثيرة فى هذا الموضوع لا نشهده فى موقف واحد أمامنا يمارس هذه الثورية وهذه الحلول الجذرية ، اللهم فى مناسبة واحدة توحى بغیر شك بمناسبة عامة ، وهى علاقته مع نبيلة ، فقد رأيناه يضرب عرض الحائط بالتقاليد بل ويأخذ القانون فى يديه ويحل شئون القلب حلاً جذرياً فيتزوج من نبيلة سراً بهر لسمى ويفجأء الجميع بالأمر الواقع ، وإن كنت أعتقد أنه مما يفض من ثورية ، هذا الإجراء أن عبده لم يلجأ إليه فى قلة النليان بين الأسرتين بل

لجأ إليه بعد أن صفت النفوس وتحول الجميع إلى جانبه يباركون هواه . بل أقول إن عبده قد تحول إلى « إصلاحى » كما تحول منجد إلى ثورى ولأننا لا نشاهد عبده طوال المسرحية يقدم على أى عمل ثورى فنحن نخرج بأثر واحد وهو أننا إزاء شخصية لم تدرس بعناية . شخصية تتحدث كثيراً عن الثورة ولكنها لا تتور .

كذلك شخصية الفتاة نبيلة شخصية ممسوحة ، وليس فيها من ملامح الثورية إلا قدرتها على أن تلتقى بحبيبها « خاسة » كما تفعل أى ست شابة لم تتعرض، لهذا الشد والجذب بين صراع المبادئ المتعارضة ولست أرى ثورية في الكذب على الآباء والأمهات والتستر برحلات الجامعة العلمية لتحقيق المواعيد الفرامية ، فهذا .. انتقله كل فتاة عاجزة عن الثورة ونحذى التقاليد ، اللهم إلا إذا كانت هذه المواعيد المختلفة هى المقابل الرمزي للعمل السرى الذى ياجأ إليه الثوريون أحياناً لتغيير النظام الاجتماعى .

أما بطل المسرحية الحقيقى فهو الأستاذ منجد المبشر بالإصلاحية ، وهو شخصية رسمت بعناية حقاً كما رسم تطورها نحو الثورية بعناية واضحة أيضاً ، ولا يمكن تكوين هذه الشخصية يدفع إلى التأمل ولا أريد أن أقول أنه يدفع إلى التساؤل ووجه التأمل فى هذه الشخصية أن لطفى الخولى قد رسمه لنا مسلحاً حقاً بكل ما يجعل المرء إصلاحياً فى تفكيره ، فهو ابن مستشار عارف بالقانون ، هو مدين للقانون برد ممتلكاته إليه وهو ميسور الحال فليس فى ظروفه بما يدفعه إلى التفكير الجذرى وهو أمين مكتبة تعود بمقتضى عمله حياة الهدوء والنظام كما تعود احترام العلم ، والمكتبة هى الرمز الذى يجمع بين نور الفكر واحترام التراث ، وهذا جوهر الإصلاحية . ولكن لطفى الخولى إذ جعله مالك هذين ١٨ يتين المتخصصين إنما أراد بالوعى و باللاوعى أن يقول لنا أن الأستاذ منجد

هو صاحب مصر كلها بما فيها من تيارات متعارضة ، فها هذه الحارة التي تتحرك فيها إلا صورة مصفرة من بلادنا اختارها لطفى الخولى ليجرى فيها تصارع الأضداد فى مسرحيته . ومن يكون مالك هذين البيتين إلا الشعب المصرى ذاته فالأستاذ منجد عندى هو رمز للشعب المصرى كله ، الشعب المصرى المسالم المؤمن من أعماقه بأن للعدالة والقانون والنظام وما أشبهها مسحة من الألوهة وجوهرأ من الدين . وطفى الخولى إذ يجعل هذا المالك الأكبر مثلاً فى الطيبة والتسامح والكرم الفطرى الذى يجعله يصبر على إيجار البيت شهورا وشهورا حين نحل الضائقة بهم بل ويدفع ديونهم خفية كأى فاعل خير ذى قلب نبيل إنما يريد أن يقول أننا شعب إصلاحى بفطرته وتراثه وليس بين ظهرانينا ما يدعو الفقير للثورة على الغنى ، مادام رب البيت يتعاطف مع نزلائه كأنهم أسرة واحدة . فالثورة لا تأتى عادة إلا من تنافر الأضداد بدرجة تمز على التوفيق . فإذا نظرنا إلى الأسباب التى جعلت منجد يتحول من إصلاحى إلى ثورى ، وجدناها كلها أسباب ثانوية لا تبرر كل هذه الصدمة العنيفة ووجدناها كلها أخطاء قانونية بسيطة لا يعز إصلاحها .

وهذا ما يجعلنى أشك فى أن لطفى الخولى وهو المدافع عن نظرية ضرورة تحول الشعب المصرى من الإصلاحية إلى الثورية ، فى قرارة نفسه مفكر يؤمن بأن تصارع الأضداد فى بلادنا تخف حدته بسبب طيبة المصريين كلما وصل إلى نقطة الحرج وأن ما يصدمه فى القانون وفى فكرة العدالة السائدة هو ما يصدم الأستاذ منجد ويصدم الشعب المصرى عامة وهو ما يراه من جهود القانون ومن شكلية العدالة . فهو إذن مفكر يطالب بتحقيق روح القوانين ويطالب بجوهر العدالة فإن وجد الروح ووجد الجوهر بدلا من هذه النصوص الجامدة القاطعة بل والمتناقضة أحيانا زال ما يصدمه فى العدالة والقانون .

انظر أيضاً إلى فكرته عن العلاقة بين « الخصوم » . فالخصوم عنده في الواقع أحياء تربطهم روابط الجيرة والإخاء بقوة كأنها قرابة الدم ، ولئن ثار بعضهم على بعض ولو لسبب عزيز كاختطاف عبده لنبيلة فما هي إلا ثورة مؤقتة لا تلبث أن تزول فإن سألت نفسك ماذا جد حقاً في المسرحية فألف القلوب بعد فترة لم تر سبباً لذلك إلا غلبة هذا الحب الغامر وهذا التسامح الغامر الذي تميز به سكان مصر وبه ذاب أكثر ما بينهم وبين طبقاتهم وبين شيعهم من متناقضات . فإن قلنا أن نبيلة هي مصر ذاتها التي انتشلتها الثورة من تقاليد الغيبة رأينا في هذا « القبول الأكبر » المتمثل في قبول آل ثابت أفندى للفتى عبده آية من آيات قبول المصريين للثورة رغم أنها جاءتهم بكثير من النظم والمعتقدات التي لم يألوها .

أما وقد تكلمت طويلاً عن هذا المضمون الفكري والاجتماعي في كوميديا لطفى الخولى « القضية » ، وقد كان خليقاً بى أن أطيل الكلام في « رسالة » مسرحية ذات رسالة ، فإنى أجمل رأيي في بنائها وسائر عناصرها الفنية فأقول أن « القضية » ثروة كبيرة؛ أضافها لطفى الخولى إلى أدبنا الحديث فقد تجلت فيها ملكة ممتازة في الحوار وفي الفكاهة الصادقة التي لا يداحلها الملل رغم إسراف المسرحية في الطول . أما البناء فسلم في جوهره ولا يشوبه إلا بعض التكرار هنا وهناك أما الشخصيات الرئيسية باستثناء البطل وهو الأستاذ منجد ، فقد بلغ منها لطفى الخولى حد الإتقان في دائرة المدسة المعروفة بمدرسة « الأفعنة الرومانية » تلك المدرسة التي لا تكثرث بالكيان الفردى للشخصيات ولكن تعاملها عاملة النماذج البشرية بالتركيز على ما فيها من خصائص عامة تميزها فتأبث أفندى نموذج للأب المحافظ المستسلم للتقاليد ، وزوجته نموذج للأم المصرية والارناؤطى بك نموذج للعجوز المتصابي ، والأستاذ حنفى نموذج للحامى المحب

للشجان ، والطنساوى نموذج لابن البلد الساذج الذى لا يفهم « كوانين »  
الحكومة المعقدة . وعبدى ونبيلى نموذجان للعشاق من الشباب ، وهكذا الباقون  
من عرضحالجية وشاويشية الخ . كلهم نماذج أو أنماط ممثلة لفصائلهم من البشر ،  
حتى سنية الخاطبة رغم شخصيتها المكتسحة نموذج للخاطبة التقليدية فى نوازعها  
وغاياتها وسلوكها .

كل هؤلاء أقنعة بالمعنى الكلاسيكى الدقيق ، وإن كان ينبغى على أن  
أضيف أن لطفى الخولى قد بلغ بمبدأ القناع حد السكال فى شخصيتين من  
شخصياته هما ثابت أفندى عاشور والخطبة سنية التى أكاد أقطع بأنها تجاوزت  
فى إتقانها شخصية الخطابة فى كوميدى جوجول المشهورة : « الزواج » .

ولقد كنت أحب أن أتعرض لفن المخرج الأستاذ الزرئانى ولمجموعة الممثلين  
والممثلات الذين جسدوا المسرحية ولكنى أرجو أن أتناول جهود المسرح القومى  
فى مناسبة أخرى تكون أوسع مجالا .





الأقنعة الرومانية



وهذا هو الفارق الذى يميز المأساة من الملهة فهذه تصور الناس أذى من  
الواقع ، وتلك تصورهم أعلى من الواقع .

( أرسطو )

من الرسائل الثلاث كتبهما نللم الأول فى أصول الدراما بقيت واحدة  
وضاعت الأخرى . أما تلك التى بقيت فهى كتابه المشهور عن « فن الشعر »  
أو « البويطيقا » كما كانت تسميه العرب ، وهو الكتاب الذى شرح فيه أسس  
التراجيدين أو المأساة ، وأما تلك التى ضاعت فهى كتابه عن الكوميديا ، وهو  
الكتاب الذى شرح فيه أسس الملهة أو المسرحية الهزلية .

ولقد كان ضياع كتاب أرسطو عن الكوميديا كارثة حقيقية فى تاريخ  
النقد الأدبى فلو قد عاش هذا الكتاب لكان حجر الزاوية فى فلسفة الإنشاء  
الكوميدي ، بمثل ما أصبح كتاب أرسطو عن التراجيدين حجر الزاوية فى  
فلسفة الإنشاء التراجيدي . فما كل ما كتب عن أصول التراجيدين فى الألفى سنة  
الأخيرة إلا بمثابة هوامش وتعليقات وتقريرات من كتاب أرسطو العظيم أو بمثابة  
رد ودحض وهدم للأسس التى بنى عليها فكرة المأساة . وليس لفلسفة  
الكوميديا كتاب واحد يضع أسسها ويشرح قوانينها بمثل ما فعل كتاب « فن  
الشعر » للتراجيدين ، وإنما كل ما هناك تأملات ، واجتهادات ينقصها الشمول  
الأرسطاطاليسى والنظرة السكاكية المتغلغلة إلى الجذور التى يتميز بها فكر  
المعلم الأول .

ومع ذلك فقد وردت فى كتاب أرسطو عن التراجيدين بعض عبارات  
عن الكوميديات تساعدنا على استنتاج موقفه منها استنتاجاً جزئياً ، مثل قوله

« إن الكوميديا كما قلنا ، هي محاكاة الأراذل من الناس ، لافى كل نقيصة ، ولكن فى الجانب المزلى الذى هو قسم من القبيح . إذ المزلى نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر فالتفان المزلى قبيح مشوه ، ولكن بغير إيلام » . وهو يقصد بهذا القول أن موضوع الكوميديا هو وجوه النقص فى الحياة والأحياء ، لتلك التى تنجم عنها الكوارث الفاجعة ولكن تلك التى تدعو إلى السخرية أو تلك التى تضحك ولا تؤلم . أما موضوع التراجيديا فهو وجوه النقص التى تترتب عليها المأسى . فالدراما إذن بنوعها ، تراجيديا كانت أو كوميديا نقنالو النقص الإنسانى ، ولكن النقص الإنسانى إذا أدى إلى الفاجعة دخل فى مجال التراجيديا وإذا أدى إلى السخرية دخل فى باب الكوميديا . وهذا ما حدا ببعض النقاد فى العصور المتأخرة إلى القول بأن الكوميديا ليست إلا تراجيديا صغيرة . فالخيانة الزوجية إذا أدت إلى كارثة كانت مادة للتراجيديا وإذا أدت إلى السخرية كانت مادة للكوميديا ، كدفع رجل فى الماء قد يثير الضحك منه إذا لم يترتب عليه إلا ابتلال ملابسه ، أو إذا تترتب عليه غرقه فهو يدفع إلى البكاء عليه أو التأسى لمصيره . كذلك الحال فى أكثر وجوه النقص الإنسانى كالجشع أو الكبرياء أو الغرور أو الغيرة الخ إذا انتهت بفاجعة فهي مادة للتراجيديا وإذا انتهت بالسخرية منها كانت مادة للكوميديا .

شئ آخر ذكره أرسطو فى « فن الشعر » عن طبيعة الكوميديا ، وهو أنها تصور الناس « أحسن مما هم فى الواقع » ، أما التراجيديا فهي تصورهم « أعلى مما هم فى الواقع » . وهذا التمييز بين مقومات الشخصية التراجيدية ومقومات الشخصية الكوميديية هام جداً ، لأنه ينفى كل صفات البطولة عن أبطال الكوميديا .

وقد كان المثلون فى العالم القديم ، عند اليونان وعند الرومان ، يلبسون .

الأقنعة . أما منشأ الأقنعة فغير معروف على الوجه الكامل ، ولكننا نعرف أنه في الراحل الأولى من نشأة الكوميديا في اليونان القديمة دخل في تكوينها « الكوموس » ، الذى أخذت منه الكوميديا اسمها ، والكوموس أشبه شيء بمهرجان السكرفال الذى يلبس فيه المحتفلون أقنعة وثياباً مختلفة ليستخفوا في زى الحيوانات ، فمنهم من يمثل الطائر ومنهم من يمثل الضفدع ، ومنهم من يمثل التيس : ومنهم من يمثل السمكة الخ ، ثم ينتهى المهرجان باحتفال عظيم يتزوج فيه أبناء أثينا من بناتها . وقيل إن الأقنعة نشأت في مرحلة العبادة الطوطمية ، وقيل أنها كانت جزءاً لا يتجزأ من طقوس عبادة ديونيزوس ، إله الخمر والإخصاب .

وليس الذى يهمنا هنا هو منشأ الأقنعة في الكوميديا أو في التراجيديات ، ولكن التى يهمنا هنا هو ما آلت إليه وتطورت ، فقد أصبحت الأقنعة بتطور الدراما أقنعة إنسانية ، لا حيوانية ، وأصبحت تمثل شخصيات المسرحية مرتبطة بفكرة كتاب المسرح القديم عن تكوين الشخصيات في المسرحية ، كما نجدتها في الأدب اليونانى وفي نقد أرسطو ، وفي مقارنتها بفكرة الرومان عن الشخصية المسرحية كما نجدها في الأدب اللاتينى وفي نقد هوارس ، ونجد أن هناك اتجاهاً مطرداً في الانتقال من الأدب اليونانى إلى الأدب اللاتينى نحو « تثبيت » أشخاص المسرح في قوالب تقليدية واضحة جامدة بما يلنى الكيان الفردى للإنسان من حيث هو إنسان متميز عن غيره من البشر ، حتى نظرائه من أبناء بيئته أو حرفته أو طبقته أو ثقافته أو عمره أو جنسه أو ملته أو نوعه الخ . حتى أصبح الطابع المميز لشخصيات المسرح الرومانى أنهم « نماذج » أو « أنماط » بشرية واجتماعية ، تمثل بيئة أو حرمة أو طبقة أو ثقافة أو عمراً أو جنساً أو ملة أو نوعاً أو تكويناً نفسياً معيناً ، وأمكن تحجير هذه الشخصية في

قناع يلبسه الممثل القائم بالدور معبرا عن هذه الخصائص العامة التي تتميز بها الشخصية . فالمعروف مثلا أن « المعلم » له عدة خصائص عامة ولوازم عامة يشترك فيها أكثر المعلمين سواء في الكلام أو الحركة أو في السلوك أو في فهم الحياة . كذلك المعروف أن « الحماة » لها هيئة معينة ومنطق معين وسلوك معين في تنظيم العلاقة بين بنتها وزوج ابنها ، فإن رأيت حماة خرجت عن هذا النمط المعروف لفقت نظرك بين المحوات . كذلك الأجنبي بلكنته المضحكة وكذلك الفشار المبالغ والشحاذ الباكي لا يتبكى والفارس القوي النبيل والعبد الرقيق الذليل والخادمة الخدوم والرجل المحرم العتيق الأفكار والمتعلق المنافع والفتى الطائش المتلاف . كل هذه وغيرها أنماط أو نماذج إنسانية أو اجتماعية متكررة في صفاتها العامة والتركيز على هذه الصفات المشتركة هو وراء فكرة القناع وهو الذي يمكن من تجسيدها في الأقنعة المسرحية . وقد نشأ هذا التصور لبناء الشخصية في المسرح الرومانى ولا سيما في كوميديات ترينس وبلوتوس حتى غدا القاعدة العامة أو ما يشبه القاعدة العامة ، وحتى أمكن أن يتطابق القناع والشخصية ، بل حتى غدت الشخصيات نفسها مجرد أقنعة نموذجية يمكن حصرها وعدها وحفظها في مخازن المسرح أو في الكواليس كما تفعل اليوم بالملابس والديكور .

هذه الفكرة من بناء الشخصية نجدها أوضح ما تكون في نقد هوراس العظيم الذى شرع للرومان كما شرع أرسطو لليونان . فهوراس حين يتحدث عن بناء الشخصية المسرحية في رسالته عن « فن الشعر » ٨م إماما وصل بفكرة الأقنعة إلى حد الكمال ، فهو يقول :

« اصنع إلى ما أتوقه ويتوقه الناس معى . لو شئت أن تنظر بجمهور يحبك انبغى عليك أن تلم بخصائص كل مرحلة من مراحل العمر ، فتد إلى الطبايع

التي تختلف باختلاف السنين . فالطفل الذى يعرف كيف يلثغ بالكلام ويضرب الأرض بقدم ثابتة يتوق إلى اللعب مع لداته ويتولاه الغضب ثم تبتدر ناره لأتفه الأسباب ، متقلباً من ساعة إلى أخرى . والفتى الأمرد الذى تخلص من حارسه حديثاً يقترب بالخليل والكلاب وعشب الحقول المشبعة ، مرن كالشمع فى يد من يسوقونه إلى النوايا ، نافذ الصبر مع ناصحيه ، ثقيل الخطو إلى العمل المنتج ، متلاف ، ملهوف حاد الشهوات ، سريع إلى هجران ما كان يحبه منذ هنيهة . أما قلب الرجل فساق إلى الصداقة والثراء ، طارحاً عنه ميوله الأولى ، عبد الوظائف ، يحذر إتيان شىء قد يتعب فى تغييره سريعاً ، أما الشيخ فتكتفه متاعب جمّة : يكد وينصب فى طلب الأشياء حتى إذا ظفر المسكين بها خشى الاستفادة منها ، أو هو يباشر كل شئونه بقلب واجف وحمية راكدة ، كثير التأجيل طويل حبال الأمل ، بطيء الخطو ، مسرف فى تعلقه فى المستقبل ، حذر ، كثير الشكاية يطرى أبداً أيامه الماضيات وعهد صباه شديد النقد للجيل الناشئ . إن ما أقبل من السنين ليجنب معه الكثير من المزايا وإن ما أدر منها ليذهب بالكثير . وحصر انتباهنا لا يكون إلا بتقرير صادق للصفات التى تلازم كل سن وتلائمه . وبهذا لا ينبغي لك أن نضفى دور شيخ هرم على شاب أو دور رجل ناضج على غلام . »

وهذا الفهم لبناء أشخاص المسرح يقطع الطريق على كل محاولة لتصوير الإنسان من حيث هو كائن منفرد الشخصية مستقلاً ، وفى مثل هذا العالم القائم على تبويب البشر بحسب صفاتهم العامة المشتركة لا مجال لرسم شخصية فتى مثل هاملت كثير التأمل منصرف عن اللهو ميال إلى الكتابة ولا مجال لرسم شخصية مثل الملك لير له عمر الشيخ وسذاجة الطفل الخ .. بل لا مجال لإظهار النقاىض التى تنطوى عليها شخصية كل إنسان منا ، ولا مجال لتصوير التطور

الذى يصيب الشخصية الإنسانية نتيجة لصراعها مع الحياة .

وواضح من نظريات هوراس أنه لم يقصرها على الشخصية الكوميديّة من دون الشخصية التراجيكية ، بل أرادها أن تنطبق في عمومها على كل أشخاص الدراما فهو يقول في مكان آخر من « فن الشعر » :

« فإذا اتفق أن أعدت فيما تكتب وصف أخيل المشهور ، وجب أن تجمله فائض الحيوية غضوبا مقداما مشبوبا ينكر أن الشرائع سنت لمثله ويدعى أن لا شيء يعز على حسامه . وكذا فلتكن ميديا متحدية كنودا وإينو سريعة الدمع وإكسيون خثونا وأيو جواله وأوريستيس حزينا » .

وهكذا تحول أخيل وسائر أبطال اليونان وغير اليونان في هوراس إلى « أفعنة » أو شخصيات ثابتة المعالم لا يحوز فيها الاجتهاد . كذلك تحولت سائر شخصيات المسرح إلى « أفعنة » لها أبعاد معلومة مقررة ، فهو القائل في « فن الشعر » :

« هناك فرق كبير بين أن يكون المتكلم إلها أو نصف إلها ، سيدة فضلى أو مربية شديدة الجلبة ، رجلا مكتمل النضوج أوفى في ريق الشباب وحرارته تاجرا جاثلا أو حارث حقل يانع ، كولشيا أو أشوريا ، ربيب طيبة أو ربيب أرجوس » .

هذه هي المشكلة التي جابهها كتاب المسرح من قديم الزمن في بناء الشخصية المسرحية ولا يزالون يجابهونها حتى الآن وهي عين المشكلة التي يواجهها كتاب المسرح عندنا وهم بعد يخطون الخطوات الأولى نحو بناء مسرحنا القومى : هل الشخصية المسرحية نموذج أو نمط أو قناع يمثل نوعا معينا من البشر أو نوعا معينا من العواطف والأفكار ، أم أن الشخصية المسرحية شخصية منفردة في جوهرها . لأن كل إنسان عالم مستقل بذاته له كيانه الخاص وأفكاره الخاصة .



وانفعالاته الخاصة وسلوكه الخاص مهما اشترك مع غيره من الناس من حين لآخر.  
ومن ظرف لظرف في بعض الصفات العامة ؟

وحين واجه شكسبير العظيم هذه المشكلة حلها بتطوير فنه من مسرح  
« القناع » إلى مسرح « الإنسان » . فشكسبير قبل أن يبلغ طور النضوج الفني  
لم يجدغضاضة في بناء الأقنعة بالمعنى التقليدي كما في شخصية أرمادو ، النبيل  
المرور في « خاب سمي العشاق » وكما في شخصية المربية « الشديدة الجلبة » في  
« روميو وجوليت » تلك التي تنطبق عليها مواصفات هوراس ومسرح الأقنعة .  
فلما بلغ مرحلة « تاجر البندقية » في فئة نضجه الفني ، رسم لنا شخصية اليهودي  
شايلوك إنساناً من لحم ودم وعواطف ووجدان ، قد نسخر منه أحياناً ولسكننا  
نرثي له ونعطف عليه في أحيان أخرى حين تبلغ أزمته مداها ، وقد كان في  
إمكان شكسبير أن يجعل من شخصية شايلوك نموذجاً « للقناع اليهودي » الذي  
ورثه عن التقاليد الأدبية السابقة له فيضحك الناس منه رخيص الضحك من  
أقصر سبيل ، كذلك فعل مولير العظيم بشخصياته الهامة مثل « البخيل »  
و « المريض بالوم » و « كاره البشر » بل « والبورجوازي النبيل » . تحس بأن  
«ولاء جميعاً أشخاص لهم كيانهم الفردي وشخصيتهم المكتملة لأنهم مجرد  
أقنعة أو نماذج تمثل فصائلهم من البشر ، رغم أن مولير بوجه عام أقرب إلى  
تقاليد القناع الروماني من شكسبير .

ونحن اليوم لانستعمل في المسرح أقنعة فعلية من خشب أو مصيص ولكننا  
رغم ذلك لم نتخلص تماماً من تقاليد القناع في بناء الشخصية المسرحية ، أما في  
مصر فقد ساعد على نشر مسرح الأقنعة نجاح نجيب الريحاني فيما كان يصبر هو  
وأعوانه من كوميديات عن مارسيل بانيول وأمثاله من كتاب الدرجة الثانية  
الناجحين في أوروبا على المستوى الشعبي ، ونحن لا نزال نذكر له شخصيات

حسن ومرقص وكوهين وشخصية المدرس الطيب التي أخذها من شخصية توباز المشهورة . ونحن لانزال متأثرين بتقاليد مسرح الأفعنة كلما لجأنا إلى تصوير النوبي الساذج المضحك باللهجة أو الصعيدى الغبي الوارد من « دردا » أو الشاويش « الوقف » أو المحامي مثير الشحان أو ابن البلد الفهلوى أو الخواجه خرلבו صاحب الخان أو اليهودى الذى يلبس القرون راضياً مقابل المال . أو الباشا الظالم فكل هؤلاء أفعنة أو نماذج آلية لن يرتقى لنا مسرح حتى نتخلص منها وتنبى فكاهتنا . وأسأنا معاً على ما يجرى فى أغوار النفس الإنسانية ، وهذا هو الخطر الذى أردت أن أحذر منه كتاب مسرحنا لأنى أجد له أثراً عميقاً فى فن نعمان عاشور . ولطفى الخولى وسعد الدين وهبه وعلى با كثير وإلى درجة أقل فى فن يوسف إدريس ومحمود السعدنى ورشاد رشدى ، أحذر من سلطان مسرح الأفعنة لأنه يسير المأخذ رخيص النتائج يقربنا من القودفيل ومن كوميدى المواقف ومن فكاهة الألفاظ بل ويؤدى إليها فى بعض الأحيان ، ولكنى أعود رغم كل هذا التحذير فأبشر بأنى قد لاحظت فى أعمال أكثر هؤلاء الكتاب إحساساً واضحاً بهذه المشكلة المسرحية الدقيقة ومحاولات أولى لإحلال مسرح الإنسان محل مسرح القناع .

کونیدیا السینستہ



حين رأيت كوميديا « السبنسة » لسعد الدين وهبة ثم قرأت نصها تحققت  
لى جملة أشياء . تحقق لى أولاً أن سعد الدين وهبة قد قفز تفرقة واضحة إلى  
الأمام من نقطة « المحروسة » ولست أقصد بهذا أنه قد بلغ بهذا النضج الفني  
الذى نرتجيه له ، فإنى أعتقد أنه لا يزال أمامه أشواط بقطعها حتى يبلغه ، وإنى  
لأرجح أنه قاطعها وبالع ما ينشده من نضوج ولا سيما لأنى أعرف أن سعد الدين  
وهبة رجل متواضع يحسن الاستماع إلى نقاده وغير مصاب بعقدة العباقرة الذين  
يتوهمون أن كل ما يخلقون من آثار الفن يخرج من أدمغتهم وقلوبهم كاملاً  
ليس فيه مجال للاستكمال . فهو فى ظنى أشبه شىء بفلاح ذوؤب يمرث أرضه فى  
صمت وصبر .

وإذا كان سعد الدين وهبة قد حدثنا فى باكورة أعماله عن « المحروسة » ،  
وهى مصر المحروسة ورمزها ، فهو لم ينتقل بنا بعيداً فى مسرحيته الثانية وهى  
« السبنسة » هو ينتقل بنا إلى قرية صغيرة هى « الكوم الأخضر » ، فمصر  
كوم أخضر ، كما يريد سعد الدين وهبة أن يقول . وفى هذا الكوم الأخضر  
لأول عليه وجدت قنبلة .

فسرحية « السبنسة » إذن تدور حول قصة قنبلة فى العهد البائد ، وعندما  
عثر عليها عسكري البوليس صابر كلف بحراستها حتى يأتى المأمور والحكمदार  
وخير القنابل ، وفى لحظة من عدم الانتباه سرقت هذه القنبلة ، والمفروض ضمنا  
أن من وضعوها هم الذين سرقوها . وسرقة القنبلة طبعاً هى بداية تعقد الأمور  
فى المسرحية . فحين يبلغ العسكري صابر الصول درويش صول النقطة بأمر  
اختفاء القنبلة ، يصاب الصول درويش بذعر شديد ، لأنه لا يعرف كيف يواجه  
رؤساءه ، حضرة المأمور وسعادة الحكمदार وممدوح بك ضابط المباحث وأمين

بك خير القنابل الذى أوفدته القاهرة خصيصاً لفحص هذه القنبلة وإبطال أذاها..  
ويخشى أن يصارحهم بسرقة القنبلة فلا يهديه ذعره إلا إلى حل سخيف قائم على  
الكذب والتضليل ، فيأمر العسكري صابر أن يضع قطعة من الحديد البارد  
الأصم مما يستخدم لضغط الأوراق على المكاتب الحكومية ، على الكوم.  
مكان القنبلة المسروقة، لأنه يعلم أن غضب رؤسائه لن يتجاوز تعنيفه على غباوته.  
التي لا تميز بين القنبلة وقطعة الحديد ، ولكنه سيؤدى إلى محاكمته أمام مجلس  
عسكري على الإهمال فى الواجب إذا عرفوا بسرقة هذا المتفجر الخطير . ويتردد  
صابر طويلاً ، ولكنه يقبل أخيراً تحت إلحاح الصول درويش ، ولعله بأن  
المجلس العسكري سيتناوله هو أيضاً كما يتناول الصول درويش . وهكذا يقضى  
صابر نهاره على الكوم وهو يحرس قطعة الحديد وكأنه يحرس القنبلة . وترام على  
هذا الوضع غازية اسمها سالة وأما فردوس وهما يقيمان بجوار الكوم  
فتسخران منه .

ويصل الأمور وخير القنابل والباقون إلى مكان القنبلة لفحصها ، وهنا تقع  
المفاجأة التى تمشي معنا آثارها إلى آخر المسرحية ، وهى أن خير القنابل يعلن  
— كاذباً طبعاً — أن قطعة الحديد هذه هى فعلاً قنبلة شديدة الانفجار ، وأنها  
من نفس النوع الذى وجد فى بيت كنانة وفى أماكن أخرى ، بما يوحى إلى  
السلطات أنه كشف لها عن خيوط نشاط عنيف تقسم به إحدى المنظمات  
السياسية على نطاق واسع ، بل ويطلب خير القنابل شريطين للعسكري صابر  
الذى اكتشف القنبلة فوق القرية فأقنذهما من دمار محقق . كل ذلك والعسكري  
صابر فى ذهول تام لما يجرى حوله ، ويهم بأن يصارح الجميع بحقيقة الأمر ولكن  
الصول درويش يزجره خفية ويذكره بالمجلس العسكري الذى ينتظره لو أنه  
أفصح عن الحقيقة فيصمت ، ونفهم من كل ما يجرى أن خير القنابل فبرك كل  
هذا لإيهام السلطات أنه قد كشف عن مؤامرة كبرى .

وهكذا يجرى تحقيق واسع النطاق لمعرفة الجاني أو الجناة الذين وضعوا هذه القنبلة . ويبدأ التحقيق بالفزية الجيلة التي نعلم منذ اللحظة الأولى أنها راقت لعين خبير القنابل ومدوح بك ضابط المباحث ، وتميز لتحقيق في الظاهر بحجة أنها تقيم بحوار الكوم ولا بد أنها شاهدت شيئاً أو أحداً يقصل بقنبلة الكوم الأخضر ، وفي الواقع لمساومتها على عرضها فهي لم تشاهد شيئاً ولا أحداً . وتقف الفزية موقفاً بطولياً فهي ترفض أن يمسه أحد من رجال الإدارة وهي البنى التي تمش « على باب الله » على حد قولها وينالها كل من في جيبه عشرة قروش ، وترفض الفزية أن تشهد زوراً بأنها رأت فلاناً أو علاناً رغم إرهاب رجال الإدارة لها ، ورغم محاولات الضغط المتكررة من أمها فردوس بأن تشهد في التحقيق بما يريد رجال الإدارة بل وأن تسل جسدتها لشهواتهم حتى تسترد حريتها .

كل ذلك وسعادة الحكمدار يشرف على رأس قوة من أربعين شرطياً على مجرى التحقيق بطريقته الخاصة طريقة على بابا والأربعين حرامي ، التي جعلت أهل القرية وما جاورها من القرى يطلقون عليهم اسم « الجراد » لأن الجراد مازل بقرية إلا وجمل خيراتها كمصف مأكول . فقد كانت طريقة سعادة الحكمدار كلما وقعت جريمة كبيرة في تلك المنطقة أن ينزل بقوة من أربعين شرطى على عمدة القرية ويرابط برجاله في دار العمدة حتى يأتيه العمدة بالتمهين لللازمين للقضية . والعمدة المسكين يطعم هذا الجيش الصغير في الفطور والغداء والعشاء من ماله الخاص أياماً وأياماً حتى يخرب بيته . ومن هنا فقد تعود العمدة صيانة لماله أن يأتى لسعادة الحكمدار بأى متهمين ، ولو لم تكن لهم أية صلة بالحادث حتى يرحل الجراد عن داره وعن قريته . وهذا ماتم بالضبط في حادث قنبلة الكوم الأخضر، فقد جاء العمدة لسعادة الحكمدار ورجاله بثلاثة متهمين ( م - ٢٠ )

لا يعلم أن لهم صلة بالحادث ، وكان هؤلاء الثلاثة فلاحا وعاملا وطالبا أزهريا من أبناء القرية ، أو كما نقول اليوم ممثلون لقطاع الفلاحين والعامل والمتقنين وسعد الدين وهبة لم يطمنا معهم ممثلا للأسمالية الوطنية ، ربما لاعتقاده أن الرأسمالية المصرية يومها لم تكن وطنية .

وهكذا يجد كل هؤلاء أنفسهم محتجزون ظلما وراء القضبان مع الغزيرة سالمة التي رفضت أن تسلم عرضها لرجال الإدارة الفاسدين البغاة ، ورفضت أن تشهد على أحد رورا لتنجو بجلدها .

بقى قطاع الجنود من « قوى الشعب العاملة » كما نقول نحن اليوم ، وهو ممثل في العسكري الطيب صابر الذي استولت عليه أزمة ضمير عارمة فهو وحده — مع الصول — يعرف أن القنبلة المزعومة هي مجرد قطعة من الحديد وضعها هو بيده على السكوم ، وأن القنبلة الحقيقية لا تزال خيثة في مكان ما من القرية ، وأنها قد تنفجر فتهدم البيوت وتقتل الأبرياء . واشتدت أزمة ضميره حين توالى الاعتقالات . وهو يعلم أن في يده مفتاح الموقف : إن أعلن الحقيقة أطلق سراح المعتقلين وبدأ البحث الجاد عن القنبلة الخطرة المبنوثة في القرية وهو بحاجة إلى شيء واحد ، وهو أن يؤيده الصول درويش في شهادته هذه أمام رؤسائه . ولكن الصول درويش يخذله بل ويتكبر له وينذره بالويل إن هو أعلن الحقيقة . ويقلب الخير الشر في نفس صابر ويسلم أمره لله . ويعترف بالحقيقة أمام رؤسائه ، وكما هو منتظر طبعا يخذله الصول درويش ويأبى الرؤساء أن يصدقوا رواية عسكري نافه وأن يكذبوا تقرير خبير القنابل ، ويتأكد لهم أن العسكري صابر قد أصيب بلوثة جنون بل لوثة جنون هائج خطر لأنه لا يفتأ يتحدث عن قنبلة خطيرة مبنوثة في القرية سوف تنفجر يوما ما وتهدم البيوت



وتقتل الأبرياء فيوثقوه في قيص المجانين توطئه لترحيله إلى مستشفى  
المجاذيب بالقاهرة .

وفي الفصل الأخير نجد أنفسنا في محطة السكة الحديد في الكوم الأخضر  
.ننتظر القطار المسافر إلى القاهرة مع 'بطال هذه المسرحية ، مع المتقايين الثلاثة  
الفلاح والعامل والطالب الأزهرى تحت الحراسة الشديدة ، ومع المسكرى الماقل  
المجنون صابر ، بل ومع الغزيرة سالمة التى أفرج عنها لعدم كفاية الأدلة . ومع ذلك  
فقد قررت أنه لا بقاء لها في هذه القرية الظالمة ، وهم ينتظرون ترحيلهم في عربة  
السبينة في آخر القطار ، ونعلم أن ركاب السبينة دائما مكانهم في ذيل القطار  
وهذا سر بلائهم ولكننا نعلم أيضا أن ركاب السبينة وهم المسجونون السياسيون  
في عهد فاروق ، ليس مكانهم بالضرورة في ذيل القطار ، ولقد يكون مكانهم  
في مقدمته ، لأن موضع القاطرة (سعد الدين وهبه يقصد القيادة) هو الذى يحدد  
كل هذه الأشياء . فلأن القاطرة توضع أمام الدرجة الأولى ( الارستقراطية )  
فهذا يجعل الترسو ( للشعب ) والسبينة الملحقه به في المؤخرة ، أما إذا عكس  
القطار اتجاهه فإن الترسو ( ومعه السبينة ) يكون مكانه في مقدمة القطار .  
ويتوارى الترسو إلى الخلف البعيد في المؤخرة . وهنا يقول لنا سعد الدين وهبه  
بتمكمه المادى العميق : أما الدرجة الثانية ( يقصد الطبقة المتوسطة ) فهي  
دائما في مكانها ، لا يتغير لها موضع سواء اتجه القطار إلى القاهرة أو إلى الكوم  
الأخضر ، وفي هذا مافيه من السخرية الضمنية باتهازية الطبقة الوسطى التى  
لا يتغير لها حال ولا تتأثر في شيء أيا كان النظام الذى تسير عليه البلاد .

وواضح من كل هذا أن سعد الدين وهبه إنما يقصد بقنبلة الكوم الأخضر  
شرارة ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . وبالقبيلة الزائقة تلك الحركات الثورية الزائقة  
أو المجهضة التى سبقت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وواضح أنه يقصد أن شرارة

الثورة الحقيقية المثلة في القنبلة الحقيقية ظلت خبيثة وكامنة النيران في مصر ، وأن السلطات الحاكمة عميت عنها أو تجاهلتها لانشغالها بسفاسف الأمور كالبحت وراء النافع الخاصة والانتفاس في الشهوات ، وذهبت تحبب خطب عشواء وتقبض على السذج من أبناء الشعب الفاقدين لكل وعى سياسى حقيقى ، كذلك العامل الانفعالى الذى وقفت ثورته عند تهديد صاحب المصنع بدمر مصنعته عند اختلافهما حول مسألة الأجور ، وواضح أيضاً أن سعد الدين وهبه يريد برمز السبنسة أن يصور لنا أن مكان القيادة وأنحاء القطار هو الذى يحدد وضع الطبقات الشعبية ، فإن التصقت القيادة بالطبقات العليا في المجتمع جاء الشعب في الذيل وإن التصقت بالطبقات الشعبية جاء وجهاء المجتمع في الذيل ، وأن بين هؤلاء وأولئك طبقة انتهازية هي الطبقة الوسطى تستفيد من مكانها المتوسط بحيث لا تتغير المسافة أو العلاقة بينها وبين القيادة .

ومن هنا نرى أن سعد الدين وهبه قد خطا خطوة واسعة في « السبنسة » على ما بلغه في « المحروسة » فموضوع « السبنسة » موضوع جوهرى يمس حياة مجتمعا كله ويصور الجذوة السكامنة تحت الرماد أيام حكم فاروق ، تلك الجذوة التي لم يراها رجال العهد السائد بسبب فسادهم وأشيعيتهم وانشغالهم بالسفاسف الشهوانية ، وهو يصور مقاومة مصر الحقيقية في شخصيتين متناقضتين كل التناقض هما شخصية المومس لأبية التي تأبى أن تسلم نفسها للغير وشخصية الشرطى الطيب المقدس لوطنه الذى يرى الخطر وينبه إليه فلا يلتفت أحد إلى قوله بل يرمى بالجفون لأنه يرى مالا يراه الناس ، ومن خلال أشخاص المسرحية وأحداثها يجد سعد الدين وهبه مجالا خصبا لتصوير الانحلال الحكومى كما يجد مجالا خصبا للنقد الاجتماعى مما يدخل عمله الفنى هذا في دائرة تلك المدرسة التي يسمونها بالواقعية الاشتراكية .

ولكن رغم كل هذا النجاح الذى حققه سعد الدين وهبه من حيث الشكل والمضمون لايسع الناقد إلا أن يحس بأن شخصيات سعد الدين وهبه فيما خلا الغزبة والمسكرى صابر ، وربما تلك البنت الفلاحة المسكينة الساذجة زوجة الفلاح التى سلت جسدها لرجال الإدارة لمجرد أنهم وعدوها بالإفراج عن زوجها الفلاح ، شخصيات نموذجية أو أقنعة ثابتة ربما بلغت حد الكاريكاتير كما فى حالة خير القنابل ، كذلك نحس بأن سعد الدين وهبه فى حرصه الشديد على إتقان الشكل قد قاس كل شئ بالمسطرة والفرجار كأنه يرسم تصميما معماريا بالفكرة والقلم فجعل لكل رمز مقابلا، وحسب كل رمز أدق حساب وفى هذه المحاولات لإحكام البناء لم يلتفت سعد الدين وهبه إلى العنصر الإنسانى وما يقبعه من بناء الشخصية المتكاملة ، فلم يستطع أن يتخلص من تأثير الريحاني الرهيب فى كافة كتاب الكوميديا أوفى أكثرهم فجاء فلاحوه وعماله وأزهر يوه وإدار يوه إما بلا لون أو طعم أو رائحة وإما تقليديون من مملكة الكاريكاتير والأقنعة التى لا ترى إلا وجها واحداً للشخصية الإنسانية كذلك تقف حائرين أمام تصوير سعد الدين وهبه لسلبية الشعب المصرى أو لاستسلامه أيام حكم فاروق فلا نجد بين النماذج المظلومة التى قدمها لنا من تحركة النخوة إلا بنيا وجنديا من جنود البوليس فلا نعلم إن كان يريد أن يتهمكم بكل هذه القطاعات من أبناء الشعب فى هذه الكوميديا الجميلة أم أنه يريد أن يصور لنا مأساتهم فى ظل حكم فاروق ، فالحق يقال إن نهاية « السبنسة » تشتمل على مقومات التراجيديا ، حيث نرى كوكبة الممانين المحترين على رصيف المحطة يساقون كالسوائم إلى عربة السبنسة ليعاقبوا فى القاهرة على جريمة لم يرتكبوها ، حتى الشرطى المختص الصادق يلبسه سعد الدين وهبه قميص المجانين ، وهذا بالذات ما يجعلنى أعتقد أن سعد الدين وهبه فنان أصيل ، فلو أنه كان فناناً رخيصاً لبشر بالنهاية السعيدة فى ختام مسرحيته وجعل الخبير ينتصر على الشر من أقصر طريق ، وإنما اكتفى سعد الدين وهبه

بمحدثه الجليل في النهاية عن درجات القطار أن يوحى لنا إيماء بأن كل هذا الظلم والظلام ليس من المطلقات في شيء ، وإنما كل شيء يتوقف على اتجاه القاطرة التي تجر العربات ، إن اتجهت إلى الريف كان الشعب في المقدمة وإن اتجهت إلى المدينة كان الشعب في المؤخرة ، ومن أجل هذا اخل بالإيماء والإيماء دون رخيص العبارة وطنينها بأن الفجر آت لا ريب فيه كما يقولون استحق سعد الدين وهبه منا التحية الصادقة على ولائه للفن قبل ولائه للدعاية — وهو — قد وضع لنا في بناء الواقعية كما ينبغي أن تكون حجراً قوياً سلباً يمكن البناء عليه ، ومن أجل هذا نقول له : إن أنت مضيت في هذا الطريق وانتهيت في الوقت نفسه إلى خطر الأقنعة على المسرح وعثيت بإبراز شخصية أبطالك متكاملة لها أكثر من وجه واحد وأكثر من بعد واحد فطريقك متهود إلى شيء قريب جداً مما فعله جوجول في « المفقش الماء » . ولعل الثالثة تكون ثابتة .

بَيْتُ الْعَوَاسِ



افتتح المسرح القومي موسم ١٩٦٢ - ١٩٦٣ بمسرحيتين : إحداهما مثلتها  
الشعبة الأولى على مسرح الأزيكية وهى شيء اسمه ( الدخان ) لميخائيل رومان  
والأخرى مثلتها الشعبة الثانية على مسرح « الجمهورية » وهى بيت برناردا ألبا  
« للكاتب الأسباني العظيم جارئيا لوركا .

أما الشيء الذى اسمه « الدخان » فلا أحسب أن هناك ما يدعو للوقوف  
أمامه إلا بكلمة تحية حارة لممثلى الفرقة القومية الذين اضطلعوا بأدائه فأظهروا  
أروع التفانى فى خدمة أرباب نص عرض على المسرح المصرى منذ سنوات وسنوات  
أوعلى الأصح فى خدمة تمثيلية إذاعية رديئة ضلت طريقها من دار الإذاعة إلى  
المسرح القومى ، ولم تترك إلا سؤالا واحدا حائرا على كل لسان ، وهو كيف  
وجد هذا الشيء طريقة إلى المسرح القومى .

ولكننى أقف طويلا أمام مأساة لوركا العظيم ، « بيت برناردا ألبا » أو  
( بيت العوانس ) التى مثلتها الشعبة الثانية من الفرقة القومية على مسرح الجمهورية  
وأخرجها فتوح نشاطى ، فأقول : إن هذه المسرحية لا وصف لها إلا أنها انتصار  
لمخرجها فتوح نشاطى الذى عرف أكثر الوقت كيف يحرك أفرادها ومجموعاته  
فى بساطة المصمم الماهر . . وانتصار لأمانة رزق فى دور الأم ( برناردا ) التى  
أثبتت أن تقاليد المسرح المصرى فيما يخص التمثيل لا تزال فى يد أمنيته . . .  
وانتصار للملك الجمل فى دور ( لابونشيا ) التى أثبتت أن فى إمكان الممثل القادر  
أن يحول القناع الرومانى إلى شخصية حية متفردة . . وانتصار لسهير البابلى فى  
دور « أديلا » التى انطلقت بأشواق الجسد على المسرح فى بلاغة الجسد الجائع  
حقا . . وانتصار لرجاء حسين فى دور « مارتيريو » التى شوهدتها المقد جسدا

وروحاً وانتصار لنادية السبع ( اميليا ) وإحسان شريف ( انجوستياس ) ، وسلاوي محمود ( ماجدالينا ) . والباقيات رغم صغر أدوارهن . هو انتصار للمجموعة كلها لأنها عرفت ما هو أهم من الإلتقان الفردي وذلك هو إنسجام الفريق في عمل جماعى واحد ، لا يحاول فيه أحد أن يسرق المسرح من زميله ، ولا يحاول أن يتخطى الحدود التي رسمها له المؤلف ثم المخرج . فكانهن جميعاً أوتاراً وأبواق تتجاوب وتساند في سيمفونية جميلة عنيفة حزينة .

نعم إن « بيت برناردا ألبا » لا وصف لها إلا سيمفونية جميلة عنيفة حزينة وليس في هذا غرابة فصاحبها العظيم فريدريكو جارتيا لوركا ( ١٨٩٩ - ١٩٣٦ ) شاعر عظيم من أعظم طراز فهو إذن الوريث الطبيعي لذلك الفن الذي خالط فيه الشعر الدراما من اليونان إلى شكسبير وكوكبة المنشئين في عصر الرينسانس ، إلى راسين وكورناي ، إلى هيجو والرومانسيين .

ولوركا هو صاحب تراجيديات « عرس الدم » ١٩٣٣ و « برما أو العاقر » ( ١٩٣٤ ) و « بيت برناردا ألبا » ( ١٩٣٦ ) وغيرها وهو حيث ينثر في مسرحه إنما ينثر الشاعر لفظاً ومعنى وتكويناً وبناء دون أن يحل بمقتضيات المسرح ، وهو في كل ذلك شاعر الحب والموت ، وكان الحب والموت ، قفى مسرحه الحب يفضى دائماً إلى الموت ، فكانما الحب والموت في خلده صنوان ، وليس هذا غريباً ، فجارتيا لوركا إنما يحدثنا دائماً عن الأندلس ، بلد الغرام الدائم العنيف ، حيث الحب دائماً عميق وعنيف وحزين . وحيث الغناء عميق وعنيف وحزين ، لأن الحياة دائماً عميقة وعنيفة وحزينة .

و « بيت برناردا ألبا » هذا الذي يحدثنا عنه جارتيا لوركا بيت عريق في ريف الأندلس تقيم فيه ربه الأرملة ، برناردا ألبا وهى في الستين مع بناتها الخمس وهن : انجوستياس في التاسعة والثلاثين ومجدالينا في الثلاثين وإميليا في



السابعة والعشرين ومارتيريو في الرابعة والعشرين ، وأخيراً أدبلا الصغرى وهي في العشرين ، ومنهم تقيم جدتهن ماريا خوسيفا ، وهي عجوز في الثمانين مخرفة ، كأنها ارتدت إلى طفولتها الثانية فهي لا تفقا تتحدث عن رغبتها في الزواج فيعزلها أهل الدار عن أنظار الناس ما أمكنهم ذلك ، وتسهر على خدمة هذه الأسرة خادمة تخدم ، وخادمة في الستين هي لابونشيا أقرب إلى الحرية منها إلى الخادمة ، فهي موضع سر سيدة الدار برناردا ألبا ، وهي التي تتجسس لها على الجيران وتحمل إليها كل يوم أسرار أهل هذه القرية الصغيرة التي تعيش فيها هاته النسوة .

وهكذا نجد أنفسنا في بيت ليس فيه إناث ، فكأنه دير للراهبات ، ولا سيما أن كل النساء يلبسن ثياب الحداد فقد مات رب الدار ( انتونيو ماريا بنا فيديس ) وأعد كل شيء في بيت برناردا ألبا لاستقبال المعزين في الخارج ، والمعزيات في الداخل ، أما برناردا ألبا نفسها فهي سيدة متعجرفة شامخة الأنف لا تريد أن تنسى أبداً أنها سليمة دم نبيل ، وهي ذات شخصية طاغية تحكم بيدها بيد من حديد ، وهي تتأفف من الفقراء وتطرد في قسوة المتسولات اللأئي يحئن إلى دارها طلباً لفتات القوت ، وهي تتأفف من الفلاحين الفقراء ، ولا تخاطب أحداً من أهل القرية ، فأكثر من في هذه القرية الفقيرة من فقراء الفلاحين . حتى دموع البنات النادبات على موت الفقيد تتحكم فيها برناردا ، فتأسرهن بالكف عن العويل ، وبعد أن تنصرف المعزيات تقف برناردا الجبارة وسط بناتها المحسنات وتعلن فيهن قوارها الرهيب : كل من في الدار من النسوة ينشع بالسواد ثمانى سنوات كاملة حداداً على ربها الفقيد ، وثمانى سنوات كاملة لاتتزين فيها بنت ولا تحادث فيها رجلاً ، وتوصد نوافذ الدار على من فيها كأنها قبر للأحياء حداداً على الفقيد ، وحتى تنقضى سنوات الحداد نستطيع البنات أن يجهزن ثياب العرس ويخطن أشياء الزفاف هذه تقاليد القرية وتقاليد الأولين ،

ويُحفظ على تقاليد القرية وتقاليد الآباء من ذوى الأعراق وذوى  
النسب الكريم .

وحين يعلن هذا القانون الصارم فى بنات الدار يعم الوجوه ، وتتكشف  
المشكلة الحقيقية فى هذه الأسرة الشقية . فبرناردا المترفعة التى تحترق البسطاء ولم  
تجد بين أهل القرية الفقراء من هو أهل لمصاهرة أسرتها ، وكانت تؤثر لبناتها  
حياة العوانس على أن يمتزج دم الأجلاف بدم آل المسيح الشريف ، حتى لقد  
أشرفت الكبرى ( انجوستياس ) على الأربعين دون أن تجد زوجا ، وبلغت  
مجدالينا اثلاثين وهى لاتزال تنتظر ، وإميليا بلغت السابعة والعشرين وهى أشبه  
بسن اليأس فى هذا الريف الذى يتزوج كل من فيه فى سن باكورة ، وما تيريو  
الشواه المياء تعيش بلاأمل فى الزواج بسبب عاهتها ودمايتها رغم أنها لم  
تتجاوز الرابعة والعشرين ، ولم يبق بعد هذا إلا أدبلا الجميلة التى لاتزال فى العشرين  
صبيحة الوجه ، ملهبة الدماء والخيال ، وهى وحدها التى لم تتحطم بعد إرادتها فى  
هذا البيت الذى تحكمه أم عاتية تجسدت فى أفكارها وفى إرادتها أعنى التقاليد  
فلا غرابة إذن أن يقع قرار الأم على أدبلا الشابة وقع الصاعقة ، ولا غرابة فى  
أن تتمثل الثورة على هذه التقاليد الصارمة فى البنت الصغرى أكثر من غيرها .

ويجىء الفنى « بيبيال رومانو » خاطبا البنت الكبرى ( انجوستياس ) . قيل  
طمعا فى ماما فهى أوسع ثراء من أخواتها . لأنها بنت برناردا من زوجها الأول  
الذى كان أوفر مالا من زوجها الثانى .

وتقتنع برناردا أخيراً بعدلأى بأن تسمح بهذا الزواج قبل انقضاء فترة الحداد  
وتسمح للخطيب أن يتردد على الدار ليزور ابنتها الكبرى . وانكفنا نعلم أن  
( بيبي ل رومانو ) لا يحب العانس المعجوز انجوستياس بل يحب الأخت الصغرى  
أدبلا . ونعلم أن أدبلا الشابة الجميلة مدلهة بحبه . فهو يأتى رسميا ليزور انجوستياس

ولكنه يزور أديلا خاصة وتحت جنح الظلام . بل نعرف ما هو أكثر من هذا نعرف أن الفتاة الشوهاء مارتيريو تسكن للفتى «يبي ال رومانو» غراما عنيقا تعرف . أنه لاسبيل إلى الإفصاح عنه لأنها شوهاء بلا أمل في حب أو زواج . وتطلع مارتيريو على ما يحدث في الخفاء بين أختها أديلا ويبي ال رومانو فيمتلىء قلبها بالحق على أختها الجميلة . ويكون سمعها الأول إلى الحيلولة دون لقاء هذين العاشقين . لذلك تقف الوصيعة لابونشيا على ما يجرى في الخفاء بين أديلا ويبي . فتحاول أن تحذر الأم برنادا تلميحاً ثم تصريحاً من هذه الكارثة التي تنتظر الأسرة . كارثة هذا الفتى الذي يريد أن يتزوج الكبرى لما لها ويعاشر الصغرى لجمالها . ولكن هذه الأم المتعالية المستكبرة تأبى أن تصدق أن في بيتها عوجاجا بعد . كل هذه الصرامة التي نشأت عليها بناتها وكل هذه الأخلاق القويمة والتقاليد المتزمتة التي بثتها في صدورهن . وكل هذا الإحساس بنبالة الأضلاب . بل نحس بما هو أفظع من كل هذا . فقد غدا هذا الفتى يبي ال رومانو . الذي نسمع عنه طوال الوقت ولا نراه على المسرح أبداً هو الذكر الوحيد الذي دخل في محيط هذه الأسرة الشقية . أنه غدا محور كل شيء في بيت العوانس . جاء التحذير . الفامض بأن هذا الرجل حين يدخل هذه الأسرة ربما سوف يأتي على بناتها كلهن . الواحدة تلو الأخرى .

وفي ليلة حالك ظلامها يأتي يبي ال رومانو والكل منصرف إلى النوم ليختلس التبلات مع أديلا التي قررت أن تهبه نفسها مهما كلفها الأمر من ثمن . وتحس لابونشيا بأن العاصفة أوشكت أن تعصف بالبيت فلا تمنع لها جفن . أما مارتيريو التي تترصد كل حركات أختها وسكناتها فتتأهب للحظة الصراع المميت وتحاول أن تحول دون خروج أديلا للقاء يبي ال رومانو بكل ضراوة الحقد الأسود الذي ولده في قلبها حبها اليائس له . وحين ترى إصرار أختها تهددها .

باستصراخ أهل البيت وبالفضيحة ، وهى تعلم ما مصير الزانية فى هذا البلد المحافظ الذى حدثنا جارتها لوركا أن الناس ترجم فيه الزانيات ويحرقون بيوتهن . وفى هياجها تفصح مارتيريو عن حبها المكبوت لبيبي ال رومانو وحين لا يحدى التهديد مع أدبلا شيئاً توقظ مارتيريو أهل البيت بما تحدث من صراخ وضجيج ، وتعلن عليهن أمر أدبلا ويبي مشيرة إلى ثياب أدبلا الداخلية التى علق بها القش من ضجعات الغرام فى ماضى الليالى . وتكون لحظة رهيبة بين برناردا ألبا وبناتها الصغرى التى تنزع من يدها عصا التأديب وتكسرها وهى تصيح فى محمد جارج : أيتها الطاغية إياك أن تتقدمى ! لن ألتقى بعد الآن أمراً إلا من يبي ، فهو رجلى ، ولسوف يكون سيد هذه الدار .

وتطفى العانس الشقية أنجوستياس وجهها براحتها من فرط المار وهى تقول « يا إلهى ! » أما برناردا فقسرع إلى بندقيتها وتخرج إلى حيث ترى يبي ينتظر فى الحديقة فتطلق عليه النار ولكنها تحطئه فيفر على فرسه . وتعود لتعلن أمام أدبلا أنها قتلت عاشقها الأثيم ، فتولول أدبلا وتسرع إلى غرفتها وتوصد بابها وتشفق نفسها ، وحين تفتح الباب وترى هذا المشهد الفاجع وتعلن الفجعية وسط هذه الوجوه المرتاعة تصرخ برناردا ألبا قائلة : « لا ، لا تمنعيني من الدخول . وأنت يا يبي ! إنك الآن تهرب تحت جناح الظلام ، مخبئاً تحت الأشجار ، ولكن أجلك آت فى يوم آخر . اقطعوا الحبل وأزولوها ! بنتى ماتت عذراء . احملوها إلى غرفة أخرى وألبسوها ثياب العذارى . لن يعترض أحد على هذا ! بنتى ماتت عذراء ! أذيسوا النبأ فى القرية لتلقى الأجراس عند الفجر مرتين . »

لا بكاء فى الدار . بأمر برناردا ألبا .. لا بكاء فى الدار . لقد ماتت صغرى بناتها عذراء فلنرّف إلى القبر كما ترف المروس المذراء .

وهذه إذن مأساة برناردا ألبا وبناتها العانسات . قيل : « يا لمن من بنات  
خيئات » فأجابت لا بونشيا : « بل هن نساء بلا رجال ، هذا كل ما هنالك .  
حتى هذه الأمور ينسى كل شيء حتى حرمة الدم » .

وحين يسدل الستار على هذه الفاجعة لا نعرف أنلوم هذه الأم الجبارة  
التي أعمتها كبرياؤها عن رؤية ما تكنه قلوب بناتها من شوق للرجال بذرت  
أمننا الطبيعية حتى في أنثأ أخس الحيوان ، أم نرى لهذه الأم الشقية الحبيسة في  
سجن الأباء والأجداد ، في ريف الأندلس المحافظ الذي يقيم الحداد على عميد  
الأسرة ثمانى سنوات ، ويرجم الزانية ويعلم أشراف البلاد وأجلاضها على السواء  
أن الإبرة والخيطة للنساء والسوط والبغل للرجال في الحقول . ولا نعرف أنلوم هذه  
البت الطائشة النائرة لأنها انتهكت حرمة الدم وأسلمت نفسها لبعل أختها أم  
نرى لها لأنها ما فعلت إلا أن استجابت لنداء الشباب وطلبت الفرار من مصير  
العوانس في بيت العوانس . حتى مارتيريو الشائنة الحقود لا نعرف أنرى  
لحبها السكين تحت جوارحها الشائنة ، أم نمتت حقدنا الأسود الذي حطم  
كل شيء .

ولكننا نعرف أننا أمام مأساة من أروع ما أنشأ المنشئون من مأس ،  
هي مأساة الإنسان الشقى الحبيس في سجن معتقداته وتقاليده ، الأسير في أغلال  
طبيعته النازعة دائماً أبداً إلى التحرر والانطلاق ، ونعرف أننا أمام درس  
عظيم في بساطة البناء المسرحى ، يلقيه علينا جارثيا لوركا العظيم الذى لم يمن  
بشيء في شعره أو في مسرحه غير غرائز الإنسان ، وعواطفه الفطرية ومصيره  
الغريب في عالم اختلطت فيه الحقيقة بالأحلام ، والواقع بالأوهام ، والحب

بالموت ووقف فيه الإنسان رافع الرأس أمام القضاء المبوس وكأنه يقف في  
ساحة سياف رهيب .

ولقد كان مصير جارتيا لوركا نفسه حزينا كمصير أبطاله ، فلقد سقط  
في حرب المستعبدات الرهيبة برصاص الفلأمنح عام ١٩٣٦ ولما يتجاوز السابعة  
والثلاثين .

جميلة





قبل أن أتسكع عن مسرحية « مأساة جميلة » لمبد الرحمن الشرقاوى أحب أن أناقش جملة مبادئ بعضها ذو صلة بالنقد الأدبي وبعضها ليس ذا صلة به ولكنه رغم ذلك يلقي أضواء على العلاقة بين الأدب والحياة .

وأول هذه المبادئ التى أحب أن أناقشها هو : إلى أى مدى يجوز للكاتب الفنان أى الكاتب المبدع . أن يتناول بالمعالجة الفنية أشخاصاً أحياء لم تنته بعد دورة حياتهم الطبيعية . فجهاد جميلة بوحرید وآلامها قد ملأ الأسماع كما ملأ الأسماع جهاد جميلة بوعزة وجميلة بوباشا وما ذاقا من ألوان العذاب على يد جلادى الاستعمار الفرنسى ، ولسبب لانهله اختار عبد الرحمن الشرقاوى جميلة بوحرید من دون سائر الجميلات لتسكون بطلة مسرحيته المعروفة فالذى قرأته عن آلام جميلة بوباشا مثلاً فى كتاب جيزيل حليمى وسيمون دى بوفوار رهيب كالموت وفظيع كالعار وهو لا يقل رهبة أو عاراً عما تعرضت له جميلة بوحرید . والذى قرأته عن آلام جميلة بوعزة هنا وهناك ربما فاق وأربى ، فليس فى مقدور الإنسان أن يقرأ عن الوحوش الآدمية وهى تفترس جسد أسيرة عذراء لتكسر إرادتها وتحملها على الاعتراف دون أن يخفى وجهه فى خجلا من حطة الجنس البشرى الذى أنجب أمثال أولئك الوحوش

ولست أوافق منتقدى « جميلة » عبد الرحمن الشرقاوى فى رأيهم بأن الشرقاوى أخطأ حين ركز الأبصار على بطولة جميلة بوصف أنها بطولة فردية وقد كان ينبغى عليه أن يركز الأبصار على البطولة الجماعية أو بطولة شعب الجزائر كله . فمثل هذا الاعتراض قد يكون سليماً من الناحية السياسية لمن يريد أن يأخذ به ، أما فى عالم الفن ، فالفنان فيما اعتقد لا يزال حراً فى تصوير البطولة على النحو الذى يتقنه وعلى النحو الذى يخدم فنه أولاً وقبل كل شيء .

والبطولة الفردية كما نعلم كثيراً ما تتخذ رمزاً لبطولة الجماهير فاسم جميلة قد غداها رمزاً لبطولة الشعب الجزائري ، لأقصد جميلة بوحريد بالذات أو بوعزة أو بوباشا ، ولكن أية جميلة ، جميلة عذراء ، الجزائر التي ستشقى روحها بين جبال أوراس كما كانت تمشى روح عذراء أورليان أقصد جان دارك ، على مروج فرنسا وبين غاباتها .

فن حق عبد الرحمن الشرقاوى كفنان إذن أن يكتب عن « جميلة » وأن يرمز بها لكفاح شعب الجزائر . ولكن لا أعتقد أن من حقه أن يكتب مأساة عن جميلة بوحريد بالذات من دون سائر الجميلات أو أن يكتب عن أية جميلة على وجه التخصيص ، أو عن أي بطل من الأبطال مهما علا قدره وذاعت معجزاته في العالمين مادام حيا يرزق . فما بالك وجميلة بوحريد لانزال في شرح الشباب ونرجو إلى الله أن يمد في عمرها حتى تزهد فيه وأن يلهمها القوة على حمل عبء بطولها بقية حياتها المديدة ، فما أشق أن يجد الإنسان نفسه بطلا في العشرين من عمره ، وما أشق أن يحمل عبء البطولة ما تبقى له من أيام الحياة ، وقد جرت العادة ألا يقنابل الفن الإبداعي حياة الأبطال والشهداء والقديسين إلا بعد أن يشربوا كأس الشهادة أو تتم دورة حياتهم كامله على هذه الأرض ، فلا يرحلوا عنها إلا وقد استوفوا استحقاقهم للخلود .

من أجل هذا كان ينبغي على عبد الرحمن الشرقاوى أن يكتب لنا عن مأساة جميلة لا عن مأساة جميلة بوحريد . وأن يتخذ من اسم جميلة رمزاً لمعانى الكفاح الوطني دون تخصيص للشخصيات المكافحة . وإنى لأشوق على جميلة بوحريد حين تزور القاهرة أن تجلسها الفرقة القومية في بنوار اتمشهد نفسها على المسرح موثقة على الصليب تتناوب على جسدها أدوات التعذيب .

أما المسألة الثانية التي أحب أن أناقشها فهي : إلى أي حد تصلح بطولات الكفاح

للمعالجة التراجيدية . فالتقى أعلمه عن تجارب الأدب في كل زمان ومكان أن بطولات الكفاح في سبيل المبدأ أو الحق أو الوطن هي موضوعات لا تدخل في دائرة فن الدراما وإنما تدخل في دائرة فن الملاحم ، فاليونان قد خلدوا في ملحمة «الإلياذة» سير أبطالهم القوميين في جهادهم ضد طروادة ، سواء أكانوا أشخاصاً أسطوريين أم أشخاصاً حقيقين ، كذلك فعلوا في ملحمة «بحارة الأرجو» . والجرمان خلدوا أيام أبطالهم الأسطوريين والحقيقيين في «ملحمة النيبلونج» ، وفي «ملحمة الفولسونج» ، والفرنسيون خلدوا أيام أبطالهم في ملاحم «رولان» و «ليفان» و «إريك» وغيرها ، والإنجليز خلدوها في «بيولف» ، وفي ملحمة «الملك آرثر» كذلك الروس خلدوها في «البوجاتير الثلاثة» والإيطاليون في ملاحم «ناسو وأربوسطو» والبرتغاليون في «لوسباد» و«كامويس» النخ ، أما نحن فإدبنا لا يقل خصوصية عن غيره من الآداب في باب الملاحم التي خلدنا بها سير أبطالنا الحقيقيين والأسطوريين وجهادهم كملحمة «الهلالية» و «الظاهر بيبرس» وغيرها .

أما أدب الدراما فقلما نجد فيه تناولاً لقصص الكفاح من أى نوع كانت باستثناء مأساة (جان دارك) . وهي الاستثناء الذي يثبت القاعدة ، لأن سيرة جهاد جان دارك خامة ملحمة من أوضح طراز . وليس فيها نصيب للدراما إلا تلك الفترة القصيرة التي سمرت بها جان دارك قبل إحراقها ، أعنى على وجه التحديد تلك الفترة التي ضمنت فيها جان دارك وتمحلت فيها عن بطولتها حين رأت الموت رؤية العين ، فمدت عن دفاعها بأن السماء كانت تلقى إليها بالأصوات واعترفت أمام قضائها بأنها ساحرة خارقة لتعاليم الكنيسة ثم لم تلبث أن استردت رشدها وشجاعتها وإيمانها فمادت إلى تحديثها الأول وآثرت أن تلاقى الموت لقاء الأبطال على مواجهة حياة الذلة والمار .

أما جميلة عبد الرحمن الشرقاوي فليس في سيرتها إلا وجدان واحسد هو وجدان الأبطال المكافعين الذين لا يتسرب الضعف أو النقص الإنسانى إلى قلوبهم ، بل هى أقوى من جاسر الرهيب نفسه وأشد امتلاكاً لزمام الشجاعة والواجب فى كل موقف وفى كل مناسبة ، وليس فى سيرتها إلا حلقات بطولية سواء فى مكافحة المستعمرين والضرب على أيديهم أو فى استنهاض المهتم الخائرة أو فى احتلال العذاب الذى يفوق طاقة البشر .

والأصل فى البطل التراجيدى أنه رغم توفر مقومات البطولة فى شخصيته لا بد وأن تقوض حياته جرثومة خطيئة أو خطأ ، وسواء تكاملت عناصر الخطيئة أو الخطأ فى داخل نفسه أو سبق إليها اضطراباً بإرادة أقوى من إرادته كإرادة القدر أو بقوة أقوى من قوته فالنتيجة واحدة فى كل حالة فالدورة التراجيدية الطبيعية تتلخص فى المراحل الثلاث المعروفة ، ألا وهى الجريمة والعقاب ثم الغفران ، أو الخطأ والكارثة ثم السلام . وفى التراجيديا لا خطيئة بغير قصاص ولا خطأ بغير كارثة مهما تكن الدوافع والظروف وإلا اختل قانون المدالة فى الأرض وفى السماء ، وفى التراجيديا أيضاً بعد العقاب يكون الغفران وبعد الكارثة لا بد من حلول الأمن والسلام لأننا نعلم أن الإنسان ليس مسئولاً عن نقصه جسدية تامة .

كل ما عدا هذا يد خلطاً لأنواع الأدب خلطاً للملحمة بالمأساة وللأساة بالملحمة . والأساس فى الصراع الدرامى أنه صراع داخلى فى باطن النفس الواحدة حيث يختلط الخير والشر لحظة اختلاطاً ينتهى بالتأزم ثم السقوط ، أما الصراع الملحنى فصراع خارجى عبث فيه قوة الخيرى مواجهة قوة الشر ، ثم يكون الالتحام بينهما ، وأيا كانت نتيجة هذا الالتحام ، ولو أنهت بمصرع الخير ، فالخير يبقى خيراً والشر يبقى شراً .

وهذا ما نجده في « جميلة » عبد الرحمن الشرقاوي حيث هناك مجموعتان .  
مجموعة الوطنيين المكونة من مصطفى بوحريد وجميلة بوحريد ، وجاسر وعمار  
وأمينة وهند وعزام وسرحان وأحمد المصري وهم يمثلون جانب الخير الصريح  
ومجموعة تيز وفريز والجاسوس هارون والسلطات الفرنسية من قضائية عسكرية  
وبوليسية ، وهؤلاء يمثلون جانب الشر الصريح . وليس هناك إلا معركة صريحة  
مريرة بين الجانبين ، والصراع بين الجانبين هو الصراع الرئيسي في هذه الملحمة  
التي كتبت بالحوار وتسمى نفسها مأساة . أما الشخصيات الدرامية الحقيقية كلها  
فشخصيات ثانوية كشخصية الشاويش الفرنسي جان المتقسم النفس بين واجبه  
كجندي يؤمر فيأتمر وواجبه نحو ضميره الذي يستفكر كل ما يقوم به من آثام ،  
وكشخصية سيمون صاحبة الملهى الفرنسية التي ثارت على وطنها بعد أن شكلت  
في زوجها وفي أعز ما تملك في حروب الاستعمار العقيمة كذلك الأمر مع  
الجزائريين الذين يصيبهم بعض الخوار أمام الإرهاب الفرنسي نجد فيهم بذرة  
التراجيديا بمعناها المفهوم .

أما الشخصيات الرئيسية في « مأساة جميلة » فكلهم إما أبالسة أو قديسون  
فبمد الرحمن الشرقاوي إذن قد اخطأ طريقه وبنى مأساة بمادة ملحمية ،  
ولو أنه نظم « جميلة » كما تنظم الملاحم لأصاب بعض النجاح لأن الغامة  
التي استغلها خامه خصبية من جميع الوجوه الملحمية . أما البناء الدرامي في  
« مأساة جميلة » فن العيب أن نضع عليه وقتاً لأن عبد الرحمن الشرقاوي قد  
أثبت بما بنى من بناء أنه لا يعرف شيئاً عن أصول البناء التراجيدي وكل ما لدينا  
منه في « مأساة جميلة » هو مسرحية من نوع « الجران جنبول » التي كان  
يكتبها الأوروبيون في القرن التاسع عشر لإيقاف شعر المشاهدين وتمزيق قلوبهم  
بفجاجع الكلام ومثير المواقف . وقد انصرفت شخصياً في نهاية الفصل الثاني بعد

أن حطم أعصابى دوى المتراليوزات والقنابل البلاستيك وعشرات الجثث التى تساقطت على المسرح تساقط الذباب .

فهل معنى كل ما تقدم أن « جميلة » عبد الرحمن الشرقاوى عبث فى عبث .  
وهراء فى هراء ؟

الجواب : كلا ، فنى اعتقائى أن فى « مأساة جميلة » قيمة حقيقية واحدة باقية لا تتصل بالتراجيديا بسبب ولا تتصل بالملحمة بسبب ولا علاقة لها بكل هذه المبادئ التى نسوقها عن الملحمة والمأساة وتلك القيمة الحقيقية الباقية كامنة فى شعر « مأساة جميلة » من حيث هو تجربة إنجابية لتدميث الشعر العربى ووضعه على أساس جديد فى الشعور والتعبير . وهذه التجربة ليست إلا امتدادا للمحاولة الأولى التى قام بها عبد الرحمن الشرقاوى منذ نيف وعشر سنين فى قصيدته المشهورة « من أب مصرى إلى الرئيس ترومان » وتناول فيها مشكلة التنجيرات الذرية ومشكلة السلام العالمى والمصير الإنسانى . ولست أقصد بهذا أن شعر « مأساة جميلة » التى قرأتها ثلاث مرات لدراسة عروضها قد بلغ فى مجموعته مستوى قصيدة « الرئيس ترومان » وهو قد بلغها فى بعض المشاهد حقا . ولكنى أقصد أن شعر « مأساة جميلة » يعد بغير شك خطوة إلى الأمام فى سبيل إقامة عمود الشعر الجديد .

ولمبدد عبد الرحمن الشرقاوى الفضل كل الفضل ، الفضل الذى لا سبيل إلى إنكاره أنه كان طليعة شعرائنا المحدثين الذين حاولوا ويحاولون إقامة هذا البناء الجديد ولعل فضله يسبق فضل غيره من شعراء المدرسة الحديثة فى أنه أقوى من أزال الحواجز التقليدية بين لغة الشعر ورائعة النثر وأقوى من روض لغة الشعر منهم لمحل مضمونات الحياة فى القرن العشرين مهما قصر عن غيره فى الرمز والتخيال والوقفة الفلسفية والنوص فى باطن الوجدان .

فِي الْقِصَّةِ





اللامنتقى



لكل فنان عظيم ولكل أديب عظيم آراء في فلسفة الفن أو في نقد الأدب .  
تمدها جزءاً لا يتجزأ من التراث الإنساني الكبير في عالم الجمال وفي النقد الأدبي .

وتختلف هذه الآراء عادة من فنان إلى فنان ومن أديب إلى أديب فقد  
تكون مجرد ملاحظات أو خواطر أو نظرات عابرة غير منظمة ، ترد في رسائل  
الفنانين والأدباء إلى معارفهم وفي مذكراتهم وفي يومياتهم ، وقد تكون أبحاثاً  
منظمة في فلسفة الفن وفي النقد الأدبي تصدر في صورة « بيانات » تحمل دعوة  
فنية أو أدبية كاملة وتؤسس أو تؤيد مدرسة في الإنشاء الفني أو الأدبي .  
يتشبع لها الفنان أو الأديب .

ومن أمثلة النوع الأول المشهورة مذكرات ليوناردو دافنشي ومذكرات  
أندريه جيد أو يومياته وخطابات الشاعر كيتس وخطابات الشاعر تينسون  
وخطابات فولثير العظيم وملاحظات الشاعر بيرون على الشعر والشعراء . والدارسون  
في مختلف البلاد المتقدمة يعولون كثيراً على هذه الرسائل والمذكرات الشخصية  
ويهتمون بجمعها وتحقيقها ونشرها اهتمامهم بجمع دواوين الشعراء وتحقيقها  
ونشرها ، لأنهم يعدونها مصدراً من مصادر النقد الأدبي وفلسفة الفن يميننا على  
نقدهم مذهب الأديب الفنان في الإنشاء الأدبي من ناحية ويمينا على استجلاء  
غوامض أدبه وعلى تذوق إنتاجه بوجه عام .

ومن أمثلة « البيانات » الأدبية والفنية المشهورة التي تصدر لتحمل دعوة  
منظمة إلى مدرسة من مدارس الأدب والفن ، وما أكثرها ، « فن الشعر »  
« لهوارس » و « فن الشعر لرونسار » و « فن الشعر لبوالو » و « مقال في النقد  
لبوب » و « اعتذار عن الشعر لفيليب سيدني » و « دفاع عن الشعر لشلي »  
و « مقدمة الغنائيات لويرد ذويرث » و « الشعر والحقيقة لجوته » و « مقال

عن شلى لبراوننج » و « فلسفة الإنشاء » و « المبدأ الشعرى لإدجار بو »  
و « اعتراف الفنان لبودلير » و « راسين وشكسبير لستندال » و « مقدمة  
كرومويل لفكتور هيجو » و « ما هو الفن لتولستوى » و « مقال ت . س .  
أليوت الشهير في التراث والموهبة الفردية » .

ونحن في الأدب العربي لانحفل إلا بالأبحاث المنظمة في النقد الأدبي ، أوفى .  
فلسفة الفن . ولاقيم وزناً كبيراً لخطابات الأدباء والفنانين أومذكراتهم .  
أوخواطهم المتفرقة في الأدب والفن ، وقلما نبذل مجهوداً لجمع رسائل أديب  
أو فنان ونشرها بعد تحقيقها ، رغم أهمية ما يرد عادة في هذه الرسائل من آراء  
تلقي أضواء على الأدب والحياة . ولعل سبب ذلك أننا لانسى شيئاً هداماً إلا إذا  
قال صاحبه في عنوانه . هذا قد فاقموه ، أو لعل سببه نظرنا إلى الرسائل  
والذكرات على أنها أوراق شخصية لا يجوز هتك حرمتها ، وإن كنت أميل إلى  
التفسير الأول ، رغم ما عرف عنا من تقديس لحرمة الموتى ، فلست أعتقد مثلاً  
أن للجبرتي مثلاً حرمة عندنا بعد أن مات بمائة سنة ، ولست أظن أننا نتهيب من  
نهب ما انطوى من حياة رفاة الطهطاوى الخاصة أو العامة . ولو كنا قد جمعنا  
خطابات شوقي أو نأحي أو حافظ إبراهيم أو أى عظيم من عظمائنا الراحلين  
لاستطعنا أن ندرس عصره وعلاقاته وفنه وفكره من خلال خطاباته كما ندرسها  
من خلال إنتاجه الرسمي . والدليل على أننا نستخف بالرسائل الشخصية أن  
أكثرنا يمزقها بعد قراءتها أو يلقها في سلة المهملات وكأنها إيصالات من إدارة  
الغاز والكهرباء ، أو فواتير من شيكوريل أو شملا .

ونحن نعامل خاطر الفدنين في النقد والأدب إن كانت متناثرة بغير لافتة .  
تمان عنها بنفس الاستخفاف ، بل نعامل بنفس الاستخفاف « المقدمات » التي  
يكتبها الأديب الفنان تعريفاً بعمله اعتقاداً منا بأنها مجرد بيانات رسمية يصدرها .

الأدباء والفنانون بمناسبة ظهور الكتاب . ولعل بين الأدباء والفنانين من ينظر إلى « مقدمة » كتابه عين هذه النظرة المستخفة فلا يحفل أن يورد فيها شيئاً ذابالـ سواء عن رأيه في فنه أو رأيه في الناس والحياة .

والحمد لله أن كاتبنا الفنان العظيم يحى حتى قد جمع أخيراً خواطره المتفرقة في النقد والأدب في كتاب سمّاه « خطوات في النقد » ، ووضع عليه لافتة تقول لكل الناس : هذا نقد فاقروه ، وإلا لما عرف الناس أن ما يقرءونه نقد من نقد الأدب وحسبوا أنه مجرد خواطر « شاردة » لفنان يحب التجول في غير فنه الأصيل .

أقول الحمد لله أن يحى حتى أصدر بعض ماتفرق من مقالاته في نقد الأدب والفن لسببين ، أولهما أننا بهذا الكتاب نستعين على معرفة مدرسة يحى حتى الأدبية إن كانت له مدرسة أدبية ، وثانيهما أننا بهذا الكتاب نستعين إلى التغافل بصورة أعمق في فن يحى حتى الفنان فيعمق فهمنا له وتذوقنا إياه .

والسؤال البديهي الذى يطرحه الناقد حين يفرغ من قراءة « خطوات في النقد » ليحى حتى ، هو بطبيعة الحال : هل ليحى حتى مدرسة ؟ فإن كانت له مدرسة فإلى أى مدرسة ينتمى ؟ والحق أقول أنى بعد أن فرغت من قراءة هذا الكتاب وقفت حائراً أمام هذه الظاهرة الغريبة فى أدبنا وهى يحى حتى ، وقوف حائراً كلما قرأت إنتاجاً لهذا الفنان العظيم . ومنشأ حيرتى أنى أحسست أمام نقد يحى حتى ما أحسه دائماً أمام فنه ، أننا بإزاء كاتب فريد بلاأسباب ولاأسباط .

أما أن يحى حتى كما تجلى فى كتابه خطوات فى النقد ناقد من طراز ممتاز لا شبهة فى . امتياز هذا مالا يبادل فيه ومالا يقبل الجدل وسر هذا الامتياز

بسيط وهو أن كل فنان عظيم ، أيا كانت ثقافته ومصادره ، ناقد عظيم .  
فكل فنان عظيم ينقد نفسه في كل عملية خلق فني فهو بفضل أنه ناقد نفسه  
يعرف أولاً أهم اللبائء الأساسية في الخلق الفني ، أى يعرف ما هو الفن وما هو  
الجمال وما هو السمو كما يعرف ما هو ليس بالفن وما هو ليس بالجمال وما هو ليس  
بالسمو .. ثم هو يعرف كيف السبيل لبلوغ كل هذه الغايات ، إن لم يكن بالنظر  
فعلى الأقل بالعمل ، وهو بوصفه ناقدًا يعرف كيف يصفى عمله الفني من الأوشاب  
ما أمكن ذلك قبلما يتم تمامه وقبلما يقول للناس .. هذا وليدى الجديد فأجوبه كما  
أحبه . والعكس طبعاً غير صحيح ، فما كل ناقد عظيم فنان عظيم ، فالفرق بعيد  
بين النظر والعمل . فما كل عارف بمعانى الخير والفضيلة مبشر بهذه المعانى قادر  
على الخير والفضل فى سلوكه وأفعاله وعامة حياته .

ولست أقصد أن الفنان العظيم ناقد عظيم بالضرورة لأنه قرأ وبحث واستقصى  
فهو ناقد بالفطرة أولاً كما هو فنان بالفطرة أولاً ، ولقد يصقل بالعلم فطرته  
أو يفسدها بحسب ظروفه واتجاهاته ، ولكن هذا يقع فى اللقاء الثانى . والفنان  
العظيم يعرف كيف ينقد نفسه ولقد لا يعرف كيف ينقد غيره . أما الناقد العظيم  
فهو يعرف كيف ينقد غيره ولقد لا يعرف كيف ينقد نفسه .

وهذا أعود إلى هذا السؤال بكلمتين اهتديت إليهما فخرجت من حيرتى  
الحائرة فى تقدير هذا الرجل بوصفه ناقدًا فأقول أن يحى حتى ناقد كبير بوصفه  
أولاً فناناً كبيراً . ولكنه ناقد فريد بلامدرسة ولا مصطلحات . فليحى حتى  
جميع سمات الناقد الخبير ، ومع ذلك يمجز الإنسان عن تبويبه فى إطار معلوم .  
وهو إذن صادق مع نفسه ومع قارئه كل الصدق حين يقول فى مقدمته أنه « لم  
يخرج من دائرة النقد التآثرى » .

ولكن يحى حتى رغم اكتفائه فى نقده بتسجيل خواطره وانطباعاته ورغم

حرصه القوى على عدم الانهاء . . بل أكاد أقول جزعه الشديد من الانهاء ،  
يحدثنا حديثاً في بعض المواضع لا يقدر عليه إلا ناقد متمرس في النقد النظري  
عارف بكافة مدارس النقد والأدب . انظر مثلاً إلى قوله في ١٩٢٧ وهو يشرح  
أسس الفن القصصى في بحثه المتع حول مجموعة « الناي السحري » لرائد القصة  
المصرية محمود طاهر لاشين . . . « إن المؤلف ساعة أن يكتب خياله وأفكاره  
يكون منساقاً بفكرة شخصية لا يستطيع أن يحكم بنفسه على أهميتها . . . قد  
يؤثر فيه لظرف من الظروف الخاصة به منظر محلى فيخيل إليه أنه إذا وصف كل  
التفاصيل التي يراها استطاع أن ينقل للقارىء ما عكسه هذا المنظر في تخيلته من  
الأفكار والعواطف ، ونسى أنه لأجل الوصول إلى غرضه يجب أن يشاركه  
القارىء استعداداً النفسى الذى يمثه على استخلاص النتائج التى رآها فى للنظر  
الذى يصفه »

ومن يتأمل هذا القول يروعه فيه أنه لا يخرج فى قليل أو كثير عن تلك النظرية  
المشهورة التى أضافها الناقد العظيم ت. س. إليوت . إلى تراث النقد الأدبى وعلم الجمال ،  
ألا وهى نظرية « الترابط الموضوعى » أو نظرية المعادل الموضوعى كما يحب البعض أن  
يسمىها ربما بوجه حق ، تلك النظرية التى حاول إليوت بها أن يحطم هاملت شكسبير  
من ناحية الإظهار الفنى على أساس « اللامشاركة » بين الجمهور وفنانه بسبب نقص  
هذا المعادل الموضوعى فى هذه المسألة على حد رأيه ، وبسبب وقوف هذه المسألة عند  
مرحلة الوجدان الذاتى غير المسقط موضوعياً إلى الخارج : بل إن هذه « المشاركة »  
التي يحدثنا عنها بحى حقى هى جوهر نظرية « الإمباتيا » التى فمرت بها الناقدة  
العظيمة « فيرنون لى » مرحلة الانفعال الفنى فى وجدان الفنان الخالق ولأحسب  
أن حتى قرأ فرنون لى ، فقد كان يومئذ فى الثانية والعشرين من عمره . .

أو أنه قرأ مقال إليوت في هاملت فقد كان إليوت يومئذ لا يزال يصوغ نظرياته في موضوعية الفن ، ولم تكن نظرياته قد أحدثت كل هذا الاضطراب الخطير في عالم الفن والنقد .

ولا شك أن موضوعية الفن بصفة عامة فكرة نوقشت كثيرا في النقد الأوروبي قبل يحيى حتى ولا سيما في عقد القرن التاسع عشر حين ثار على المدرسة الرومانسية في الفن والمدرسة الذاتية المثالية في الفلسفة . ولكن المهم في كل ذلك أن يحيى حتى وضع قانونا من قوانين الفن سواء بفطرته أو تجاربه أو من قراءته توحى بأنه ينتهى إلى المدرسة الكلاسيكية الجديدة وحقيقة الأمر أنه غير مهتم لمذهب من المذاهب .

أنظر أيضاً إلى رأيه في ذلك التقليد الشائع بين الرومانسيين وهو افتتانهم بتصوير شخصية المومس وإسرايم في العطف عليها ورسمها على أنها ضحية المجتمع أو ضحية أنانية الرجل كما نرى مثلاً في « غادة الكاميليا » ، فيحى حتى يقول وهو بعد في الثانية والعشرين : « وبعد فلماذا ينصر المؤلفون جميعاً المرأة البنى ولم يحاول أحدهم أن يشرح لنا كيف تموت العواطف البشرية في قلب المرأة التى يتخذها الجميع أداة بلهون بها ساعة ، ثم يحترقونها ويزدرونها بعد ذلك » ويخيل إليك أن يحيى حتى في ثورته على هذه الرومانسية المثالية إنما يطالب بالواقعية في تصوير الحياة . ولكنه في حقيقة الأمر لا يبحث عن واقعية الفن وإنما يبحث عن موضوعية الفن .

ويخيل إليك بعد كل هذا وحين تقرأ تنديده الباكر بالإسراف الرومانسى الذى يتجلى في الأسلوب التهويل ، أو في الموضوع التهويل ، أنه عدو لدود من أعداء الرومانسية . فهو يعلم أن العاطفة المسرفة الصريحة وكل مظاهر الجسوح



الرومانسى سواء فى الشعور أو فى التخيل أو فى الأداء مثالية تلازم المراهقين  
سوداتية رخيصة لاتتفق مع النصح الفنى وهو يهتدى إلى قانون آخر من أهم قوانين  
الفن حين يقول :

« وكما كانت هذه المانى مخفية بين السطور يستنجد القارىء من نفسه  
ازدادت القصة نجاحاً ، وهو يكره أن يتكلم الكاتب على لسان أبطاله أو  
يستخدم أبطاله للتعبير عن فلسفته وآرائه الخاصة فيذكرنا بعبارة أليوت المشهورة  
« إن الفن انتحال لشخصية الفنان » كل هذا يضع بحى حتى بين جماعة التأثيرين  
على جماعة الرومانسية الجارحة بعاصفتها واندفاعها كما يقول الداعون للتأثير المائل فى  
الفن وللتعبير المهموس فى الأداء .

ومع ذلك فنحن نقف أمام هذه الدعوة حائرين :

« فن رأى أن يأتى لنا المؤلف المصرى فى براعة قصصية وحكمة تدل على  
خبرة فى التأليف بوصف لماطفة فينة غامضة مرتبكة وأن يأتى لنا بتمثيل موقف  
من الحياة تختلط فيه عواطف كثيرة ، ويبين لنا بوضوح كيف أن هذا العالم فيه  
خير وشر . . . حسن وقبيح . وكيف أن الإنسان له نفس معقدة لدرجة أن فصل  
عاطفة من أخرى يعتبر مستحيلاً ويصف لنا النفس الإنسانية فى أحط دركاتها  
وفى أسمى مراتبها ليبين كيف أن الإنسان يستطيع أن يكون ملائكة وشيطاناً  
. ويزور على الناس فى الحالتين » .

فلا نشك لحظة فى أن صاحب هذا الكلام كاتب رومانسى من أوضح  
- طراز . . الذى يلتمس روعة الفن فى ما هو دفين لآراء العين إلا بعد استخراجها  
من الأعماق ، ويلتمس روعة الفن فى ما هو غامض ومرتبك ، ويلتمس روعة  
الفن فى اختلاط نقائص الحياة ، بل هذا الذى يعلمنا بفنه ونقده أن الدمامة

يمكن أن تكون مادة للفن مثلما الجمال . وأن الفن مستطيع أن يخرج من غفيرة الحياة آيات الجمال . . فنحسب أننا نقرأ رسالة آدموند بيرك « في السمو والجمال » وهي النبوءة التي نبعت منه الفكرة الرومانسية بأن مادة الفن وصورته وغايته جميعاً ليست الجمال ولا علاقة لها بالجمال وإنما هي الشعور ، الشعور السامي الذي يستطيع أن يجعل حتى من القبح والانحطاط وكل باعث على الألم أو الاشتمُّاز موضوعاً للفن . أو نحسب أننا نقرأ فصولاً في فيكتور هيجو وعامة الرومانسيين الذين استخرجوا الفن من آلام الحياة ومن نقائضها المختلطة .

ومع ذلك فيحيى حتى ليس رومانسياً رغم اتباعه علماء وعملا بعض قوانين المدرسة الرومانسية . وهو في هذا المقام يصير على القالب وكال الصورة حين يصير على الاهتمام ببناء الحبكة شأن كل الكلاسيين . وهو في كل مكان من تقدم التطبيق يصير على مبدأ العقولوية والذوق السليم وكافة ما يبشر به المذهب الكلاسي . من جوهرات وهو مع ذلك أبعد ما يكون عن الكلاسيية .

فإذا تأملت رأيه في أدب توفيق الحكيم اكتشفت في يحيى حتى جانباً مغايراً لكل هذا . فهو يرفض أهل الكهف لا لمجرد أنها ثمار المسرح الذهني . فحسب ، ولكن لأنه اكتشف فيها مضموناً صوفياً يشكك عقول الناس في حقيقة الحقيقة بل في حقيقة الحياة وربما في حقيقة الوجود بأكله من خلال مشكلة الزمن التي يعالجها توفيق الحكيم . وهو يرفض عودة الروح لعدم التكافؤ بين جوهرها العميق وبين سفاسف أحداثها الخارجية ثم يفاجئنا بتلك المفاضلة الغريبة غير المنتظرة من رجل يكتب في استانبول عام ١٩٣٤ التي يقول فيها . - إنه يقدم عودة الروح على أهل الكهف لأن بث الصوفية والدروشة في نفوس المصريين المكافحين من أجل بناء وطنهم ومن أجل استقلالهم ليس من مهمة الفن العالي الذي يرى فيه يحيى حتى أنه يجب أن يكون مرتبطاً بالحياة ومتفاعلاً

مع المجتمع وخادماً لهما بطريقة المهووسة الخاصة .

وهكذا يفتح لنا يحيى حتى في ١٩٣٤ معركة جديدة هي معركة « الفن للفن » و « الفن للحياة » ولا تزال آراؤه تتبلور في هذا الاتجاه سنة بعد سنة حتى نجده في السنوات الأخيرة دائماً التفكير في هذا الموضوع ، دائماً الربط بين الأدب والحياة فيخيل إلينا أن يحيى حتى رائد من رواد الواقعية المصرية وأنه ابن بار من أبناء هذه المدرسة في الأدب العربي الحديث .

ولكن هيئات هيئات فيحيى حتى فناناً كان أو ناقداً أبعد ما يكون عن الواقعية في أدبه أو في منهجه أو في دعوته .

فإذاً يكون هذا الرجل الذى لا هو بالواقعى ولا هو بالرومانسى ولا هو بالكلاسى ، أقول أنه ظاهرة فريدة في أدبنا تنمرد على كل انضواء وتخاف من كل انتماء وتجزع من أن تصبح شيئاً محدداً غير التزام واحد عظيم هو التزام الفنان العظيم بالفن العظيم .

هذا اللامتنى العظيم يرفض كل انتماء لسبب واضح وهو جزعه من الانتماء ، فيحيى حتى يحب الواقع البشع العارى لأن الحياة البشعة العارية هي الحياة الحقيقية المليئة بالنفض والحارة والخصوبة وعميق الجذور المدفينة في ظلمات التربة الغبراء ، ولكنه في الوقت نفسه يجزع أمام الواقع البشع العارى لأنه يملأ النفس مرارة ويأساً ويمسح النفس والقلب والعقل ويسلب الفن جلاله وروقه وعذوبته فيفر منه إلى برجه العاجى إلى مدينة الأحلام .. ويحيى حتى يحب العاطفة العميقة الموهجاء والخيال الجامح في الأدب والحياة وهو مع ذلك يجزع أمام الماطفة العميقة الموهجاء وأمام انخيلال الجامح الراكض وراء حدود الزمان والمكان لأنه يعلم أن كل هذا لا يخلف في اليد إلا قبض الريح إذا ما شرب المرء كأس الواقع

الرير وبعد أن تفيق كل نفس من أحلامها الغريبة . ويمحي حتى يحب الجمال الجليل ، وبهاء الرونق وتعام الصورة ، يحب كل هذا في الأدب كما يحبه في الحياة . ويحبه في الكلمة ويحبه في السلوك يحبه في العبارة . ويحبه في الأخلاق يحبه في بناء الفن ويحبه في العمل الجميل ، حتى لتسكاد من رقة ذوقه في الأدب وفي الحياة تحسب أنك يلزا . دمية هشة من تلك الدمي التي لا تراها إلا في قصور النبلاء ، وهو مع كل هذا الحب للجمال يعجز أمام الجمال لأنه بعرف أن الجمال لمن أخلص له صار شكلا صرفا وخلا من مضمون الحياة وأن ضريبة الجمال الصرف فادحة لكافة الأحياء .

ألا ترى متى بمد كل هذا أن حيرة يحجي حتى بين المذاهب الأدبية المختلفة حيرة نابعة من نفسه الحائرة ، وأن كل هذا الغموض وهذا التناقض وهذا الارتباك الذي حدثنا عنه إنما هو من غموض نفسه وتناقضها وارتباكها ، ومصدر هذه الحيرة الحائرة في الأدب والحياة هي في يقيني خشية يحجي حتى من الالتماء خشية من أن يملك شيئا أو أن يملكه شيء خشيته من أن يقع أسير الحياة ، مادتها أو صورتها أو غايتها العليا وأن يتحمل مسؤولياتها الفادحة بالالتماء والالتزام . فنجا يحجي حتى من شرك الحياة ليقع في شرك تلك السيدة الفاتنة القاسية الفؤاد التي حدثنا عنها كيتس في قصيدته الخالدة وهي روح الفن .

اللعن والكلاب



« من المستحيل تحديد مصدر النباح الذى ينطلق مع الهواء فى كل موقع .  
ولاً أمل فى الهروب من الظلام بالجرى فى الظلام »

نجيب محفوظ

لكم ترددت قبل أن أكتب هذا للقال ؟ .

ترددت أولاً فى أن أكتبه أولاً أكتبه . فأنأ لم أكتب عن نجيب محفوظ  
كلمة واحدة رغم كثرة ما كتب وكثرة ما كتبت . ترددت تردد التهيب ،  
فقى أكثر من مرة يصدر لنجيب محفوظ كتاب جديد كنت أقرؤه ،  
ثم أمسك بالقلم لأكتب ، فيتوقف القلم تهبيا . ولم أكن أعرف لهذا التهيب علة  
إلا خشيتى من أن أظلمه وأظلم معه نفسى . فما من مرة صدر لنجيب محفوظ  
كتاب جديد إلا وانطلق كوراس النقاد من أنهر الصحف وعلى موجات الإذاعة  
وفى حلقات الندوات بتمجيد تمجيذاً بلا حساب أو يوشك أن يكون بلا حساب .  
وما عرفت كاتباً من الكتاب ظل مغموراً مغبوناً مهملأ عامة حياته الأدبية دون سبب  
معلوم ثم تفتحت أمامه كل سبل المجد دفعة واحدة فى السنوات الخمس الأخيرة  
دون سبب معلوم أيضاً مثل نجيب محفوظ . وما عرفت كاتباً رضى عنه اليمين  
والوسط واليسار ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين مثل نجيب محفوظ  
فنجيب محفوظ قد غدا فى بلادنا « مؤسسة » أدبية أو فنية مستقرة تشبه تلك  
المؤسسات الكثيرة التى تقرأ عنها ولملك لا تعرف ما يجرى بداخلها وهى مع  
ذلك قائمة وشامخة وربما جاءها السياح أو جىء بهم ليتفقدوها فيما يتفقدون من  
معالم نهضتنا الحديثة . والأغرب من هـذا أن هذه المؤسسة التى هى  
نجيب محفوظ ليست بالمؤسسة الحكومية التى تستمد قوتها من الاعتراف

الرسمى فحسب إل هل مؤسسة شعبية أيضا يتحدث عنها الناس بمحض الاختيار  
فى القهوة وفى البيت وفى نوادى للتأدين والبسطاء .

بمد هذا كله لم بمد صعبا تفسير تهبى العظم كلما سولت لى نفسى أن .  
أتناول نجيب محفوظ . فنجيب محفوظ عندى كاتب من أولئك الكتاب القلائل  
فى تاريخ الأدب فى الشرق والغرب ، كلما قرأته غلا الدم فى عروقى وودت لو  
أنى أصكه صكا شديداً ، ونجيب محفوظ فى الوقت نفسه هو عندى كاتب من  
أولئك الكتاب القلائل فى تاريخ الأدب فى الشرق والغرب كلما قرأته عشت زمنا  
بين أجداد الإنسان وقالت نفسى : ليس فن بمد هذا الفن ولا مرتقى فوق هذه  
القمم الشاهقة . وليس يجوز مثلى أن يفسد على الناس أفراسهم كلما احتفلوا بوأيد  
جديد ، وليس يجوز مثلى أن يشارك فى عرس عظيم كل من فيه منقش إن  
بأصفى السلاف وإن بمجرد الإجماء : فلقد اكتشفت فىا اكتشفت أن بعض  
من كتبوا عن « ثلاثية » نجيب محفوظ الشهيرة مثلا لم يقرأوا منها إلا صفحات  
معدودات وأنا شخصيا أعلن وأعترف على الملأ أنى لم أقرأ منها إلا جزءها الأول  
وأعلن وأعترف على الملأ أنى لن أقربها ثانية إلا حين يتاح لى أن أعتكف  
أسبوعين فى مرسى مطروح أو فى ظروف تتيح التفرغ لقراءة مثل هذا العمل .  
الأدبى الخطير .

ورغم أنى قرأت أكثر ما كتب نجيب محفوظ فلن أنمحدث هنا .  
عن نجيب محفوظ ، ولن أنمحدث إلا عن شىء واحد هو قصته الأخيرة  
الصغيرة « اللص والكلاب » . سأحدث عنها لا لأنى أعتقد أنها أهم ما كتب  
ولا لأنها تمثل « فن » نجيب محفوظ ، ولكن لأشرح من خلالها فن نجيب .  
محفوظ فى « اللص والكلاب » بلا زيادة ولا نقصان .

فان أردت أن تعرف موضوع هذه القصة فى كلمات قلل إنها قصة جان .



فالجنان في القرن العشرين أو شيء من هذا القليل . وجان فالجنان هو بطل رواية « البؤساء » لفكتور هيجو ، وهو نموذج القاص الذي يطارده المجتمع حتى يمد أن يستوفي قصاصه . كذلك الحال في رواية نجيب محفوظ : فيها سعيد مهران أو سعيد فالجنان . لص شبه مثقف يدخل السجن في اللصوصية ، وحين يخرج من السجن تبدأ مأساته الحقيقية ، فهو يجد أن زوجته التي طلقته وهو في سجنه قد خانت ، وتزوجت من أخلص صديق له في عصابته . ويجد أن ابنته الصغيرة سناء تنكره إنكار الولد الذي لم ير أباه أبداً ، ويجد أن أصدق أصدقائه بين المتعلمين وهو الأستاذ رؤوف علوان المحامي قد خان كل ما كان يبشر به من مبادئ لنصرة الفقراء وتأليبهم على الأغنياء ، وباع تماثيله الاشتراكية أو الشيوعية لا أدرى ( فنجيب محفوظ لا يحدد لنا بالضبط هذه التماثيل ) مقابل قصر جميل قرب الجيزة . وقد كان المحامي رؤوف علوان مثله الأعلى لأنه هو الذي فلسف لسعيد مهران اللصوصية . وجعل من سرقة الفقراء للأغنياء مذهباً وعمق في هذا اللص شبه المثقف نوازع النهب والسلب والسطو وقطع الطريق حتى غدا بفضل زعيم عصابة خطيرة :

ويبدو أن سعيد مهران قد تبلورت في ضميره فكرة « روبين هود » أو « اللص الشريف » ، أو يبدو أنه رسم لنفسه مثلاً أعلى في الحياة هو أدهم الشرقاوي الذي جاء ذكره في المواويل أنه يسرق الأغنياء ليعطي الفقراء ، أقول يبدو لأن نجيب محفوظ لم يرسم هذا الجانب من شخصية سعيد مهران بوضوح كاف .

أخلص أصدقائه يسلمه للبوليس ليخطف زوجته وماله وأحب امرأة في حياته . تتخلى عنه للتزوج من تابه الخائن الذي لا يساهي قلامة ظفر ، وبنته الصغيرة ، محور أحلامه تنكره إنكارها لرجل جاء من الطريق ، وأستاذ ومعلمه يبيع كل ما ندى به من مبادئ مقابل الجاه والحياة الناعمة . هؤلاء هم الكلاب الذين أحاطوا

باللص ساعة خروجه من السجن . فلم يبق أمام اللص إلا سبيل واحد هو مطاردة الكلاب وتدميرها الواحد بعد الآخر .

وفي عملية المطاردة هذه تبين أن القدر نفسه يقف في سخرية مريرة إلى جانب الكلاب فحين يقلل سعيد مهران ليقتال صاحبه اللص الخائن عlish تفتك رصاصاته بمجهول برىء استأجر شقته من بعده وحين تسلل سعيد مهران ليلا ليقتال المصلح الاجتماعي الدعوى رؤوف علوان تفتك رصاصاته بالبواب المسكين البرىء .

وهكذا يفر سعيد مهران كالقنينة وقد خابت كل آماله في تطهير الدنيا من الكلاب . ويبدأ طراد من نوع جديد ، طراد المجتمع لهذا السفاح الجديد ، فالبوليس وراءه لا يهدأ لأن هذا واجبه والرأى العام وراءه لا يهدأ لأن الصحافة تستثيره ، أما هو فهو معتمصم أنا عند بنى عاشقة له اسمها نور تعيش في بيت على حافة المقابر ومعتمصم أنا بين المقابر نفسها حتى يحاصره رجال الأمن من كل جانب . ويوشك أن ينزل بهم وبنفسه الدمار ، ولكن قواء تخذله في اللحظة الأخيرة فيستسلم البوليس .

أما ماذا فعل نجيب محفوظ الفنان في « اللص والكلاب » فهو قد أثبت بما لا يدع مجالاً للشك أنه سيد من بينى البناء في أدبنا القصصى . فهو مهندس من أعظم طراز يعمل بالمسطرة والفرجار ولا أعتقد أنى أبالغ في أقول إن قلت أن بناء « اللص والكلاب » لا يقل إحكاماً عن بناء أعظم ما قرأت في القصص الكلاسيكى العالمى كل شىء فيها محسوب بأدق حساب ، ولا أريد أن أقول البداية والوسط والنهاية كما يقول الأرسطاطاليسيون ، ولكن أكتفى بأن أقول أن كل خصائص القصة الكلاسيكية وصلت فيه إلى حد الكمال . فهو يعرف

أين يتحرك وأين يقف وأين يتكلم وأين يصمت ، وهو يهتم بالمقل والصحة والسلامة والاقتصاد والتوازن اهتماماً ليس بمداه اهتمام ، وهو لا يتوه في التفاصيل . ولكن يركز على الجوهريات .

ولكن غريبة الفرائب في « اللص والكلاب » أنها قصة كلاسيكية . القالب رومانسية المضمون . فهذا اللص الشريف إن صح هذا التعبير شخصية ملتهبة الخيال تستطيع أن تمش بشهوة واحدة في الحياة ، هي شهوة الانتقام بعد القوة الملهبة العنيدة التي سيطرت على شخصيات الأدب الرومانسي العظيم . كشخصية هينكليف في « مرتفعات وذربنج » لإميلي بروونتي وشخصية ادمون دانت في « الكونت دي .ونت كريستو » لاسكندر دوماس الأب وغيرها كثير في أدب الرومانسيين حيث تسم عقل البطل ووجدانه أو تسيطر عليه فكرة واحدة أو شهوة واحدة آكلة ، مدمرة تعصف به وبكل من حوله

فكيف أتيج لتجيب محفوظ ، وهو على غير ما يذهب النقاد ، عدو الواقعية . اللدود ، أن يصب كل هذا الوجدان الرومانسي في هذا الإحكام الشكلي الكلاسيكي ، هذه هي الظاهرة الحيرة حقاً في أدب هذا الأديب العظيم ، وهي أيضاً علة هذا الصدع الكبير في هذا الأديب الكبير ، الصدع بين مادة الفن وصورته ، ذلك الصدع الذي نلّس آثاره في باطن قصة « اللص والكلاب »

وهذا الصدع ينجلي أول ما ينجلي في بناء نجيب محفوظ لشخصياته ، فهي بوجه عام شخصيات مرسومة من الخارج ، مرسومة بإحكام ولكنها مرسومة من الخارج رغم هذا الإحكام . فهذه الشخصيات باستثناء شخصية الصوفي الفقير إلى الله ، وربما شخصية المومس « نور » إلى حد لا بأس به . حين أتول أنها مرسومة من الخارج أقصد أن اللص الشريف سعيد مهران والحامي المزيف رؤوف علوان وعامة اللصوص وقطاع الطرق الذين صورهم

نجيب محفوظ لا يتكلمون بلغتهم وإنما بلغة نجيب محفوظ ، ولا يفكرون  
بمقولهم وإنما يفكرون بعقل نجيب محفوظ ، خواطرهم خواطر نجيب محفوظ  
موذكرياتهم ذكريات نجيب محفوظ ، لست أقصد نجيب محفوظ الرجل وإنما  
أقصد نجيب محفوظ الفنان . كل هؤلاء ليسوا للصوماء ولا بنايا ولكنهم يمثلون  
فكرة نجيب محفوظ عن الصوماء والبنايا ، انظر هذا الحوار بين اللص الشريف  
وبين الشيخ العسوف على الجنيدى :

« هل تستطيع أن تقيم ظل شئ معوج ؟

قال الشيخ برقة

— أنا لا أهتم بالظلال ! »

وأنا لا أعتقد أن لصاً كان شبه متقف قادر على أن يجادل رجلاً من  
رجال الله فى مشكلة تقويم ظلال الأشياء المموجة . فإذا ما توغلا فى الحديث  
قال الشيخ :

— قال سيدى إنى لا أنظر فى المرأة كل يوم مراراً مخافة أن يكون قد

أسود وجهى .

— أنت ؟

— بل سيدى نفسه !

ففساـل ساخرأ :

— فكيف ينظر الأوغاد فى المرأة كل ساعة ؟

أما الأوغاد فهم الكلاب الذين يطاردهم اللص أو يطاردونه ، فالمطاردة فى  
نجيب محفوظ متبادلة لأن سعيد مهران فريسة وكلب صيد معاً سواء قبل سجنه  
أو بعد خروجه من السجن والمجتمع فرائس وكلاب صيد معاً . ولست أعتقد أن

القصص مهما كان مثقفاً أو شبه مثقف مستطيع أن يفكر في هذه الوقفة الفلسفية التي تذكرنا لابد بخوف كالليسان من أن ينظر إلى نفسه في المرآة في أوسكار وايلد .

ولو أنى أردت أن أسوق من أمثال هذه الخواطر والملاحظات والتعليقات ما يوضح رأيي هذا لسقت مائة مثل ومثل .

ولكن كل هذا لا يفض من جمال هذا العمل الفني العظيم . فنحجب محفوظ ومعه عامة نقاد الكلاسيكية مستطيع أن يقول : أنا لا أصف لك الواقع بخذافيره وبتفاصيله ولكنى أصف لك الواقع في جوهره وكيانه . ليس من الضروري أن أصف لك كيف واقع سعيد مهران الموس نور ولكن يكفينى أن أوحى لك بأن الليلة حين انتهت كانت قبلة امتتان « وكانت ثمة فراشة تماق المصباح العارى في تلك الساعة من الليل » ..

فإن أردت أن تعرف من بطل هذه القصة الجميلة قلت لك أنه ليس سعيد مهران ولكن شخص آخر لا يفكر أحد فيه ، وهو الموس نور ، بل أكاد أقول أن شخصية الموس نور من أجمل الشخصيات التي صادقتها في أية قصة من روائع الأدب العالمى . ولا تعجب من هذا القول لأن نجيب محفوظ جعل منها البصيص الوحيد الذى يمتلجج ( ولا أقول ينبز ) وسط هذا الظلام الحالك .

٣٠ أما رمزيته فلا يجوز أن تخفى على أحد ، فهى شئ ، أشبه ما يكون إلى نور الخير ، وسط غابة ظلام لا مكان فيها إلا للصوم والكلاب . نور هى النور الوحيد فى حياة سعيد مهران ، نور خافت حقاً ، نور لا يرغب فيه أحداً حقاً ، حتى أحوج الناس إليه ، نور لا يشع وسط الأحياء ولكنه يمتلجج كالنجم الباهت على تخوم الحياة حيث يلتقى الموتى بالأحياء عند مقابر الإمام . وهى أخيراً

نور زائف ، زيفها من زيف هذه البنى ، التي تستطيع أن تجمع في وقت واحد .  
بين أظلم معاني الحب والتضحية وبين بيع الهوى كروتين يومية لا يدخل في .  
اختصاص علم الأخلاق .

وحق هذا النور البعيد الشاحب المختلج بين تخوم الموتى وتخوم الأحياء .  
حتى هذا البصيص أطفأه نجيب محفوظ حين جعل المومس نور تختفي فجأة لا  
أحد يعرف كيف ولماذا ، ولكن نرجع بسبب مهنتها وهي الدعارة أنها وقعت  
في أيدي رجال البوليس . اختفت في اللحظة التي كان فيها اللص المطارد أحوج  
ما يكون لا أقول إلى يد منقذة أو قبلة حانية ولكن إلى أربعة جدران يحتمى  
فيها ولقمة عيش يتبلغ بها بعيداً عن عيون مطارديه .

فهل رأيت تشاوماً أكثر من هذا التشاؤم الذي تنصح عنه قصة « اللص »  
والكلاب ؟ أنا مارأيت تشاوماً من هذا التشاؤم إلا في قصص دوستوفسكي  
وبلزاك ، ولا تستكثر على نجيب محفوظ صحبته دوستوفسكي وبلزاك فهو أخ  
لهما صغير مهما اختلف عنهما في منهج فنه وفي صورة فنه .

وهل رأيت تشاوماً أكثر من هذه الصورة التي رسمها نجيب محفوظ .  
للصوص أشباح وكلاب أشباح يطارد بعضهم بعضاً بين القبور . فكأنما القرافة  
في نجيب محفوظ هي رمز الدنيا كلها ، ولا أقول رمز القاهرة وحدها وهي الأرض .  
الخراب التي حدثنا عنها الشعراء في شعرهم الحزين ، وكأنما البشر من الفصيلتين  
يعيشون في مأساة طراد خائب من الجانبين ساحته ليست عالم النور ولا عالم  
الظلمات ولكن تلك التخوم التي يلتقي فيها الموت بالحياة لحظة ثم يشمل الكون  
كله ظلام ساكن عيق .

کیفَ تقرأ نجیب محفوظ





منذ أن كتبت عن « اللص والكلاب » جاءتني رسائل ورسائل بعضها مستفكر وبعضها منزعج وبعضها حائر يتساءل .. ولا حظت أن أعظم حيرة أوقعت فيها قرأى جاءت من قولى أن نجيب محفوظ فى « اللص والكلاب » ، على غير ما أجمع النقاد ، هو عدو الواقعية اللدود ، كما جاءت من قولى أن نجيب محفوظ قد بنى هذه الرواية بمادة رومانسية فى إطار كلاسيكى .

وسر هذه الحيرة فيما يبدو لى أن كثيرا من الناس يفهمون مدارس الأدب فهما تقريباً عاماً لا يقوم على الدقة ، اعتماداً على ما يشيعه بعض النقاد بينهم من نظريات فى الأدب تقريبية وعامة ولا تقوم على الدقة ، وأوضح مثل على ذلك هو الفكرة الشائعة بأن الفن الواقعى هو الفن الذى يرسم صورة فوتوغرافية للحياة ، فيها كل ما أمكن من التفاصيل مطابقة ما أمكن لما تصوره من أشياء العالم الخارجى . والحق أن التصوير كلما اقترب من الفوتوغرافية كلما ابتعد عن الخلق الفنى ، والتسجيل كلما اشتد فى مطابقة الواقع ونسخه بمخاديفه ابتعد عن الخلق الأدبى . ولقد ينفق كاتب صفحة أو صفحات فى وصف وجه رجل أو أنثى حجرة أو شعور امرأة فلا يقربه هذا من الواقعية أكثر من كاتب يصف هذه الأشياء فى عبارة أو عبارتين فكل خلق فنى قائم فى جوهره على الاختيار والفرق بين مدارس الأدب المختلفة يتلخص فيما يختاره الفنان من تجارب الحياة وفى تركيبه لما اختار من تجارب فى تجربة جديدة تكون ذات مغزى ، كما يتلخص فى كيفية الاختيار والتركيب وفى هدفها جميعاً .

وأكثر الخطأ ناشئ من الخلط الزائف والتفرقة الزائفة بين الصدق الفنى والصدق للحياة ، ذلك الصدق الذى أجمله أرسطو فى عبارته المشهورة أن « الفن تقليد الطبيعة » . فأرسطو ، وهو أبو النقد الكلاسيكى وواضع نظرية الاختيار

والتركيب في كل خلق فنى ما كان يتصور الصدق في تصوير الحياة إلا تعبيراً آخر عن مبدأ الصدق الفنى ، وما كان يتصور أن الصدق للحياة أو الصدق الفنى . يمكن بنقل صورة فوتوغرافية لها ، كذلك في الطرف الآخر ، طرف المدرسة الواقعية التى ترى أن الفن يقوم على تصوير « قطاع من الحياة » أو « شريحة من الحياة » ما كانت لتتصور أن الصدق في تصوير الحياة شيء والصدق الفنى شيء آخر ، أو أن الصدق أيا كان نوعه معناه نقل صور فوتوغرافية لقطاع من قطاعات الحياة أو شريحة من شرائحها ، دون إعمال لمبدأ الاختيار والتوليف . وقل نفس القول في بقية مدارس الأدب قديمها وحديثها . إنما يكمن الفرق بين هذه المدارس في فهمها للحياة وماهيتها .

والكى تفهم هذا المقصود بالصدق الفنى انظر إلى عامة شخصيات الأدب الرومانسى الصميم ، وهى شخصيات تكاد أن تكون مستحيلة في الحياة الواقعية . أو على الأصح نادرة الوقوع في سياق الحياة الواقعية لشدة تفردهابخصائص وأعمال . ونوارع وأفكار وعواطف لا يشاركها فيها إلا الأقلون .

انظر إلى هاملت عند شكسبير وغادة السكامليليا عند دوماس الإبن وروسكو . لنيكروف عند دوستويفسكى ، تجدها شخصيات حية مقزمة للعقل والقلب والحواس حتى لتحسبها تتحرك في واقع الحياة . فإن راجعت نفسك كم هاملت أو مرجريت . جوديه أورويسكو لنيكوف صادفت في حياتك أدركت أن هذه كلها شخصيات إما فريدة وإما ملفقة ، لفقها خيال الفنان من خامات الحياة ، فهى لا تطابق شيئاً شائعاً أو مألوفاً في واقع الحياة ، فإن سألت نفسك : وكيف أمكن لهذه الشخصيات أن تقنع عقلى وقلبى وحواسى رغم أنها فريدة أو ملفقة ، لم تجد لهذا إجابة إلا أنها مقنعة بسبب صدقها الفنى ، وهى مقنعة لا بسبب مطابقتها للحياة . ولكن بقدرتها على هذا الإيهام ، بأنها تطابق الحياة ، فغاية الصدق الفنى -

كفاية كل صدق في الوجود ، هي الإقناع أو الإيهام : إن أرضى العقل سمينه  
اقناعاً . وإن أرضى القلب أو الحواس سمينه إيهاماً ، وإذا كان الصدق الغنى  
ضرورة في مدرسة من مدارس الأدب فالسؤال يكون ، وما الفرق إذن بين  
مدارس الأدب المختلفة مادامت كلها تقوم على الإقناع أو الإيهام بواقع الحياة !

والرد على ذلك أن الكلاسيكية توم تصوير المحتمل المعقول والرومانسية  
توم بتصوير الممكن المثالي والواقعية توم بتصوير العادى الموجود ، والفرق  
بين هذه الأطراف الثلاثة يتمثل في الفرق بين المحتمل الموجود والواجب الموجود  
والواقع الموجود سواء في الشخصيات أو في الأحداث أو في المواقف أو في العواطف  
أو في الأفكار أو في الأقوال أو في الأفعال . هذه هي الأسس الأولى وكل  
ماعداها من مناهج وأساليب تتخذها هذه المدارس للإقناع أو للإيهام  
بالصدق الغنى .

فالموقف الكلاسيكى من الحياة يقنع العقل بتناول جوهريات الحياة وكتابتها  
الدائمة الثابتة في كل بيئة وفي كل زمان لأن هذه الكليات والجوهريات يدرکها  
كل عقل ، وتشارك فيها كل نفس وهو ينفر من الشاذ ومن الفريد كما ينفر من  
العادى ومن الجزئى .

والموقف الرومانسى يقنع القلب أو يوهمه بتناول مثل الحياة العليا وخصائصها  
الفريدة وصفاتها السامية التي قد لا تكون ملڪاً مشاعاً لكل بنى البشر والتي  
قد تكون نادرة الوقوع ولكنها رغم ذلك جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان  
بالفعل وبالإمكان ، في الواقع وفي الأحلام ، وهو يقنع القلب لأن في كل قلب  
قلعة للأحلام وفي كل نفس حنين إلى المثل الأعلى الذى هو من صنع الخيال ،  
ولأن الحياة نفسها وأشخاصها وأحداثها وعواطفها وأحاسيسها بها جانبها  
الرومانسى المتمثل في أبطالها وخوارقها كما هو متمثل في أباستها وشواذها .

والموقف الواقعي يقنع النفس أويوهما بقناول المادى الواقع الموجود الذى اختلطت فيه الكليات والثاليات والجزئيات بنسبها المألوفة فى الحياة الواقعية وبآثارها المألوفة فى الحياة العادية ، فأكثرها جزئى وأقلها كلى وأندرهما مثالى ، أى أن أكثرها مادى وأقلها عقلى وأندرهما روحى ، أجل إن الموقف الواقعي يهتم بحياة الرجل العادى أكثر من اهتمامه بحياة الرجل النموذجي أو الرجل الفريد . أى أكثر من اهتمامه بحياة الرجل المثل لسكل الرجال وأكثر من اهتمامه بالرجل الذى لا يمثل إلا نفسه .

من أجل هذا حين نقرأ « ثلاثية » نجيب محفوظ — فخدبى اليوم عن « الثلاثية » ولن يتجاوز « الثلاثية » لأنى أعتقد أن الطريقة العملية للدراسة نجيب محفوظ كالطريقة العملية للدراسة كل كاتب عظيم هى ليست إطلاق القول والتعميم ولكن الشرح على التتوز — أقول من أجل هذا ، حين نقرأ « ثلاثية » نجيب محفوظ فأول سؤال ينبغى أن نطرحه هو ماذا تصور هذه « الثلاثية » أى تصور حياة شخصيات نموذجية تمثل كل الناس فى جوهرهم ، أى تصور حياة شخصيات فريدة إن صادفناها فى الحياة لغتت أنظارنا بعاطفتها الفريدة أو بفكرها الفريد أو بسلوكها الفريد ؟ . أم تصور حياة شخصيات عادية شكلتها بيئتها تفكر وتحس وتتصرف فى ظروف أكثرها مألوف وأقلها شاذ غير مألوف والسؤال الذى لا ينبغى أن نطرحه ونجيب عليه هو : هل شخصيات نجيب محفوظ شخصيات مقنعة تنبض بالحياة أم لا ، لأن الشخصيات المقنعة الحية هى آية كل فن عظيم ، والشخصيات الفاشلة الضعيفة هى آية كل فن ردىء وملكمة الكاتب على الإيهام والإقناع لا تدل على مدسته الأدبية وإنما تدل فقط على أنه كاتب كبير .

وعندى أن أشخاص « ثلاثية » نجيب محفوظ لا يمثلون الإنسانية فى

جوهرها ولا يعبرون عن كليات الحياة، فهم إذن ليسوا نتاجا من نتاج الفكر الكلاسيكي أو الموقف الكلاسيكي من الحياة . وعندى أيضا ان أكثر أشخاص « بين القصرين » و « قصر الشوق » و « السكرية » ليسوا مجرد أشخاص عاديون سواء فى طبقهم أو فى المحيط البشرى الكبير ، فهم إذن ليسوا نتاجا من نتاج الفن الواقعى وعندى أخيراً أن أكثر هؤلاء الأشخاص ذو تكوين فريد وتوافق فريدة وأفكار فريدة وسلوك فريد ، وإن صادفت أحدهم فى الحياة لفت نظرك أن سمته أعلى أو أن قامته أصال من سائر من تراه حولهم من الناس ، فهم إذن نمار من نمار الخلق الرومانسى

ليس السيد أحمد عبد الجواد رجلاً عادياً بأى معنى من المعانى ، فهو عملاق ضخم ينشر الرعب فى كل من حوله ويلقى كل إرادة غير إرادته ، وهو صاحب تكوين نفسى يسلك اجتماعى فريد شاذ قائم على النقااض ، نقااض بعضها مدسوس وبعضها من سجيته . فمن رأى فى السيد أحمد عبد الجواد مجرد صورة للأب المصرى المادى الذى يمثل الإرهاب الأبوى المألوف فى حيله وفى طبقته وفى بيئته فهو يرى إذن أن نجيب محفوظ لم يخلق به شخصية حية مقنعة وإنما رسم صورة كاريكاتيرية مبالغاً فيها لهذا الإرهاب الأبوى الذى تعلم منه الشيء الكثير ، كذلك الحال مع الست أمينة زوجة السيد أحمد عبد الجواد مهما قيل بأن تسليمها الكامل لإرادة زوجها يصور تسليم المرأة العادية فى طبقتهما سيدات ذلك الجيل ، فإنى أقرأ فيها ملامح القديسة أكثر مما أقرأ فيها ملامح امرأة من الطبقة المتوسطة الصغيرة إبان الحرب العالمية الأولى ، كذلك الحال مع ياسين وأمه وغيرهما من تلك الشخصيات المقعدة التى رسمها لنا نجيب محفوظ فى « الثلاثية » بل إن القدر نفسه يبرز أماننا فى « ثلاثية » نجيب محفوظ كشخصية مقعدة خلية دائماً أن تقاچىء الناس بمجيب المفاجآت .

ومع ذلك فقارىء « الثلاثية » لا يسمعون إلا أن يحس إحساساً قوياً بأن نجيب محفوظ قد نقل له صورة واقعية صادقة لحياة الطبقة المتوسطة الصغيرة إبان الحرب العالمية الأولى إلى حد جعل بعض نقاد نجيب محفوظ يتهمونونه بأنه لم يقص علينا قصصاً وإنما قام بعملية مسح اجتماعى .

أما علة هذا الشعور القوي فهمي أن نجيب محفوظ قد باع في « الثلاثية » درجة عالية في الصدق الفني تجعل قارئه يعيش تجربة آكل عبد الجواد كأنه واحد منهم دون أن يتبادر إلى ذهنه سؤال واحد من تلك الأسئلة التي يطرحها النقاد .. من يكون هؤلاء الناس وما تكونينهم النفسى وما علاقتهم ببيئتهم الخ ... وقد استعان بلبلوغ هذا الصدق الفني بكل ما سمعه أن يستمعين به من مناهج وأساليب وحيل ما كره أخذها من مدارس الأدب المختلفة أو ألهمته إليها طبيعة الفنان العارف لأصول فنه ، وفي مقدمة هذه المناهج التي استعان بها نجيب محفوظ في « الثلاثية » منهج المدرسة الواقعية القائم على التوسع في وصف الجزئيات وتكديس التفاصيل لإيهام القارئ بواقعية ما يراه وما يسمعه ، انظر إليه مثلاً وهو يصف شخص الست أمينة في « بين القصرين » :

« كانت فى الأربعين » متوسطة القامة تبدو كالنحيفة ولكن جسمها بض ممثلى فى حدوده الضيقة لطيف التنسيق والتبويب ، أما وجهها فثائل إلى الطول مرتفع الجبين دقيق القسمات ، ذو عينين صغيرتين جيلتين تلوح فيهما نظرة عسلية حاملة ، وأنف صغير دقيق يتسع قليلاً عند فتحته ، وفم رقيق الشفتين يتحدر تحتهما ذقن مدبب ، وبشرة قححة صافية تلوح عند موضع الوجنة منها شامة سوداها عميق قهى .

فإذا أضفت إلى هذا شعرها الكستنائى والمنديل الذى عصبت به رأسها اكتملت لك صورة أشبه بالصور الفوتوغرافية التى تستعمل لتحقيق الشخصية

وقد نفى هذا الأسلوب في الوصف في القصص الأوروبي منذ أن انتشرت الاتجاهات الواقعية فيه من بلزاك فصاعداً حتى قيل في التعريض بأصحابه إنهم يصفون الأشخاص وكأنهم يصفون للبوليس ، والحقيقة أن المدرسة الواقعية لم تأت بجديد حين عمدت إلى الاسهاب في وصف الشخصيات على هذا النحو ، فقد كانت المدرسة الرومانسية أيضاً تعتمد إلى الاسهاب في وصف نفسية الشخصيات وتعليل كل ما يجرى بداخلها من نوازع وعواطف وأفكار ، فافعلت المدرسة الواقعية أكثر من أن نقلت هذه الواقعية في التصوير والتحليل من داخل النفس الإنسانية إلى خارجها ، واستعاضت عن تشريح الذات والوجدان بتشريح الموضوع والعالم الخارجي .

فإذا تأمات ما فعله نجيب محفوظ في « الثلاثية » وجدت أنه قد حافظ في توازن غريب على التقليدين جميعاً فقرأه يطنب أشد الإطناب في وصف عشة الفراخ مثلاً ويطنب أشد الإطناب في وصف عواطف الست أمينة نحو الفراخ . وعشة الفراخ ، فكأنما يريد أن يجمع بين المدرستين في عمل فني واحد فقرأه يطنب أشد الإطناب في وصف أية جريئة من تلك الجرائم الصغيرة التي كان يرتكها أفراد أسرة عبد الجواد ثم يطنب أشد الإطناب في وصف حلم مرتكبها أم رب الأسرة الجار ، هذه الرغبة في الموازنة بين الداخل والخارج أو بين الذات والموضوع هي إحدى الخصائص الهامة التي يتميز بها أدب نجيب محفوظ في « الثلاثية » ، وهي المستولة عن بلوغه حد الإتقان المعجز في بعض فصولها وبلوغه حد الإملال المعجز أيضاً في بعضها الآخر ، وهي قبل هذا وذاك أول مظهر من مظاهر تعلقه بالقالب الكلاسيكي الأصيل الذي يخفى وراء هذه الواجهة الكلاسيكية المتقنة البناء المتقنة الصقل ، المتقنة التوازن ، مضمونا أبعد ما يكون من الكلاسيكية ، لأنه مضمون أبعد ما يكون عن كليات الحياة وجوهرات الطبيعة الإنسانية ، ولأنه مضمون أقرب ما يكون إلى التفرّد والشذوذ والغموض .

ولكن عبثاً نحاول أن نجد حلاً لهذا الاشكال الفنى فى « ثلاثية » نجيب .  
محفوظ إذا لم نخرج من دائرة القالب ونبحث فى دائرة الموضوع ، فإنى أميل إلى .  
إلى الاعتقاد بأن نجيب محفوظ فى « الثلاثية » لم ينظر إلى الكلاسيكية  
أو الرومانسية أو الواقعية إلا نظرة إلى مجرد أساليب يكسوها عمله الفنى ويحقق  
بها الصدق الفنى ويستعين بها على التعبير عن هذه التجربة الحىوية التى خاضها  
فى « الثلاثية » ، أما التجربة الحىوية التى يصفها نجيب محفوظ فى « الثلاثية » .  
فهى لا تنتمى لأية مدرسة من هذه المدارس ، وإنما تنتمى إلى مدرسة أخرى  
ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر وكانت لها أعقاب فى اقرن العشرين وتلك  
هى المدرسة البانورالية أو المدرسة الطبيعية التى أسسها زولا أو مدرسة القصة .  
التجريبية كما كان زولا نفسه يحب أن يسميها ، وقد كانت هذه المدرسة ثورة على .  
كل ما تقدمها من المدارس ولا سيما المدرسة الواقعية .



بين القصصين



« كل شيء في هذا البيت يخضع خضوعاً أعمى لإرادة عليا ذات سيطرة لا حد لها هي بالسيطرة الدينية أشبه ، حتى الحب نفسه بين جدرا نه يسترق خطاه إلى القلوب في حياء وتردد وعدم ثقة بالنفس »  
( بين القصرين )

في « بين القصرين » تقيم أسرة مصرية من الطبقة المتوسطة الصغيرة هي أسرة السيد أحمد عبد الجواد ، والسيد لقب لا إسم والأسرة مكونة من الأب ، السيد أحمد عبد الجواد نفسه ، وهو يقال يعيش في بسطة من الرزق ، مع زوجته الطيبة أمينة ، وأولاده الخمسة وهم بالترتيب ياسين وخديجة وفهمى وعائشة وكال . وكلهم أشقاء ما عدا ياسين ، فهو من زوجته الأولى هنية التي طلقها وياسين بعد في طفولته .

أما السيد أحمد عبد الجواد فهو ليس مجرد عماد الأسرة ولكنه المحور الذي تدور حوله أحداث الرواية وأشخاصها ، فكان يت بين القصرين عالم صغير مغلق على ذاته معزول تماما عن العالم الخارجى . والسيد أحمد عبد الجواد شخصية غريبة رهيبة طاغية ، يتحرك كالمارد في محيطه الصغير فتتعلق أنفاس كل من حوله . هلمّا وخشوعاً ، إن تجهم مادت الدنيا بمن حوله من أفراد أسرته وإن ابتسم خيل إليهم أن رضوان الله قد نزل عليهم فإن مديده لولد من بنيه ليقبلها فهذه علامة من علامات رضا . يسبح لها قلب ولده ويحيش امتناناً . وهو لا يخاطب إلا إذا بدأ الحديث ، فإن تحدث جلبت كلماته كأنها صوت القضاء . لا إرادة إلا إرادته ولا حساب إلا لما يقول أو يفعل . ولكن الغريب حقاً في أمر هذا الطاغية أنه ليس ككل الطغاة ، فقد كانت له شخصية مزدوجة وحياة مزدوجة ~~تتعا~~ تكاد تبلغ في ازدواجها حد القصاص أو ذلك الحد الذى عبر عنه الروائي سيتفنسون . بشخصيته الخالدة الدكتور جيكيل ومستر هايد . فهو إلى جانب بطشه وجبروته

عليب القلب صافي السريرة قادر أن يعلق كل من يدور في فلكه بمجال الحب كما يعاقهم بمجال الرهبة والاحترام . وهو إلى جانب تقواه الصادقة التي لا زيف فيها كان خارج بيته وخارج أوقات العمل ماجئاً خليع العذار يجالس الندماء ويعاشر العوالم ويعاقر الراح في مجلس الأنس كل ليلة ويضال أم مريم بعد موت زوجها المشلول . ولكنه لا يعود إلى داره إلا بعد أن يزول عنه كل أثر حرصاً على هيئته بين ضوئه .

أما أفراد أسرته فقد كانت لكل منهم مشكاته أو عقده . فشكلة الزوجة أمينة هي إفراطها في طاعة زوجها وإفراطها في حب سيدنا الحسين . وقد نفذ فيها السيد أحمد عبد الجواد المثل البلدى القائل بأن « البنت لا تخرج من بيت أبيها إلا إلى بيت زوجها ولا تخرج من بيت زوجها إلا إلى القبر » ، تنفيذاً حقيقياً ، فلم تخرج أمينة من بيت الزوجية مرة واحدة طوال خمس وعشرين سنة أو نحوها . — ( نجيب محفوظ ينسى الإطلاق فيقول في فصل آخر أنها خرجت غداً لزيارة أسرتها برقة زوجها ) . ولم تكن لها من أمنية في الحياة إلا أن تزور مقام سيدنا الحسين ، فلما غاب زوجها عن القاهرة لبعض عمله يوماً واحداً سولت لها نفسها أن تزور مقام الحسين في الخفاء ، ولكن حظها النكد جعلها تصاب في حادث في الطريق فأنكشف أمرها لزوجها عند عودته وأنزل بها قضاءه الصارم ففناها إلى بيت أمها ، ولولا لطف الله ووساطة الشفاء لطلقها بعد هذه العشرة المديدة .

أما خديجة التي ورثت عن أبيها أنفه الكبير ولسانه الحاد ، فقد كانت مشكلتها في دمايتها التي أوشكت أن تقضى على آمالها وعلى آمال أختها الصغرى في الزواج ولولا لطف الله ومجيء الأرملة إبراهيم شوكت لبقيت عانساً مدى الحياة .

وأما عائشة الجميلة الشقراء ، فقد كانت مشكلتها هي أختها الكبرى الدمية خديجة التي لا يأتيها « العدل » وآل عبد الجواد كثيرهم كثيرين وقتذاك لا يزوجون الصغيرات قبل الكبريات . فضاع منها حبها الأول وهو « حب المشربية » ، لضابط البوليس الشاب الوسيم وكادت تبقى عانساً مدي الحياة ، لولا لطف الله وإذعان السيد أحمد عبد الجواد لصوت العقل ، عقله هو طبعاً ، ورضاه بزواج عائشة من شوكت الصغير قبل أن تزوج خديجة من شوكت الكبير .

وأما فهمي ، وهو طالب الحقوق ، فقد كانت مشكلته الأولى هي حبه لمريم بنت الجيران وهو « حب السطوح » ، فلما أن قال الأب « لا » انتهت المشكلة دون أذيال أما مشكلته الكبرى فقد كانت حبه لمصر ، ذلك الحب المدمر الذي دفعه إلى الاشتراك خفية في الجهاد الوطني إبّان ثورة ١٩١٩ ، انقاء لغضب أبيه الذي كان لا يقر الحب المدمر ولو كان حب الوطن . والعجيب في أمره أن حبه لمصر لم يورده موارد الهلكة ، وإنما جاءت الهلكة في عيد النصر بعد أن انجلى كل شيء ، فأصابته رصاصة طائشة عابثة في يوم السلام .

وأما كمال الصغير ؛ وهو في العاشرة فلم تكن له مشكلة بعد ، لأنه كان في العاشرة اللهم إلا شكولاتة الإنجليز التي كان يحبها وأنشأت بينه وبين جنود الاحتلال أعداء الوطن مشاعر متضاربة .

هؤلاء إذن هم الأخوة الأثقاء من أمينة فلم يبق إلا ياسين ، أكبر الإخوة وهو غير شقيق ، لأنه مرة الزواج الأول التاعس بين السيد أحمد عبد الحواد ومطلقة البائسة هنية ، تلك المرأة المسكينة التي أحبت الرجال حباً مدمراً وأحبت وحيدها ياسين حباً مدمراً ، وكلما ووجهت بمشكلة الاختيار بين حبها للرجال وحبها لياسين قدمت الرجال على ياسين ، فضاع منها الرجال وياسين جميعاً .

أما ياسين فقد كانت مشكلته هي هذه الأم الناشز المزدواج المطلق التي استخدمته وهو بعد صبي في حضانتها أسوا استخدام فكانت ترسله رسول غرام إلى عشيقها الفسكها في الأسود الفحل وتعرضه لرؤيتها حالة كونها شاة في أنياب ذئب . وانطعمت في خياله عما أبشع الصور ، فلما انتقل إلى حضانة أبيه تبرأ منها وقاطعها قطيعة متصلة فلم يزرها إلا وهي على فراش الموت ، وفي فمه من لعاب يسيل دلى يراث بيت « قصر الشوق » الذي تملكه أكثر مما في عينيه من دموع على رحيل أمه الناعمة . رقد ورث ياسين عن أمه ضعف إرادتها وحبها . للملذات وسرعة ملها من الأزواج ، فلما زوجه أبوه من زينب بنت صديقه محمد ستمها قبلما ينتهي شهر العسل وعاد إلى « الرمرمة » مع نور الجارية وسواها . كما كان يرمم مع بائنة الدوم ومع زنوبة صبية العالة ، فطلقه أبوه من زينب على مضض وفي أحشائها منه جنين .

هذه هي قصة « بين القصرين » في أهم معالمها واختلاف العواطف والتخجل لما يجري داخل نفوس الناس وعقولهم ولما يحيط بهم من أشياء . وتحتاج نجيب محفوظ إلى نحو مائة وأربعين ألف كلمة ليروى هذه القصة البسيطة التي يمكن أن يؤديها كاتب آخر من مدرسة أخرى في أربعة عشر ألف كلمة ، أو على الأصح هذه القصص البسيطة التي تتوالى في إحكام عن أشخاص الرواية كما تتوالى حلقات الملحمة ، كل قصة تعقد عقدها في فصل ثم تعلق فصلا ثم تحمل عقدها في الفصل الذي يليه فهي مجدولة في عناية تامة كأنها الضفائر الذهبية ، مجدولة لا منسوجة ، لأن النسيج معناه تدال اللحمة والسدة بحيث لا يمكن فصلهما إلا بتعطيم النسيج كله . فلو قد ألت نفسك ما « الحكاية » أو « الخلدوتة » أو « الليثوس » بلغة أرسطو في « بين القصرين » لما وجدت « حكاية » واحدة كبرى تخدمها حكايات فرعية وإنما وجدت سلسلة من الحكايات المجدولة ،

حتى السيد أحمد عبد الجواد وهو العمود الفقري في « بين القصرين » ليست له « حكاية » بالمعنى المفهوم من « الميثوس » الأرسطاطاليسية .

ومع ذلك فقصّة « بين القصرين » قصة تحكمها وحدة رهيبة عميقة من أنفها إلى يائها شأنها شأن كل عمل فني عظيم وهو كما رأينا ليست « وحدة الحدث » فليس في « بين القصرين » حدث معين بالذات يمكن أن نقول إن القصة بنيت عليه ، فمن أين جاءت هذه الوحدة الرهيبة العميقة ؟

في اجتهدى الشخصى أن هذه الوحدة الرهيبة العميقة التي تحكم « بين القصرين » على حدة وتحكم الثلاثية كلها مجتمعة إنما تكمن في أشخاص الرواية لا في أحداثها وهذا النسيج الذي لم نسجه نجيب محفوظ بأحداث الرواية نسجه نسجاً محكماً آتية في الإلتقان بأبطالها ، فالوشائج المادية والاجتماعية والعقلية والنفسية والروحية بل والجسدية أيضاً هي اللحم والسدى التي لا يمكن فصلهما إلا إذا أردنا تمزيق النسيج . فرواية « بين القصرين » إذن دراسة فنية في الروابط بين أفراد أسرة مصرية ، من الجوانب البيولوجية والسيكولوجية والسوسولوجية ، أى من الجوانب الحيوية والنفسية والاجتماعية ، وهي ليست مجرد عملية « مسح » كما يذهب بعض النقاد ، ولكنها تجربة علمية على طريقة زولا وأشياعه في آثار قوانين الوراثة الاجتماعية في حياة أسرة اختارها الكاتب لتكون محل دراسته ، أسرة لها خصائص معينة يسهل تمييزها عن بقية الأسر ، فأسرة عبد الجواد غير أسرة شوكت وغير أسرة عفت رغم أنهم جميعاً يدورون في إطار واحد ويعيشون في مجتمع واحد . ودراسة هذه الوشائج البيولوجية والسيكولوجية والسوسولوجية بين أفراد الأسرة الذين تربطهم روابط الدم أو بين الأفراد الذين تربطهم الروابط الحميمة هي ما كان زولا وأتباعه يحب أن يسميه « الحتمية الطبيعية » فالقصة عنده ليست تصويراً للحياة ولا تعبيراً عن الواقع أو الخيال ولكن تجربة علمية ( — م ٢٤ )

لا تختلف في شيء عن التجارب التي يجريها العالم في معمله حين يمزج الأحماض في أنبوبة الاختبار أو يصهر المعادن في البوتقة أو يزوج الأرناب البيضاء بالأرناب السوداء ليرى كيف تعمل قوانين الوراثة في الأحياء . فهذه التفاصيل الكثيرة التي نجدها في « بين القصرين » خاصة ، وفي « الثلاثة » عامة ليست إذن من باب اجتهد نجيب محفوظ في « الواقعية » ولكن من باب الاجتهاد « الناتورالي » ، في تشريح أشخاص الرواية موضوع التجربة ودراسة تكوينهم الجسماني والنفسي والاجتماعي الخ . وهو أول شرط من شروط القصة التجريبية ، وقد تعقب إميل زولا نفسه آثار الوراثة وعمل القوانين الاجتماعية الخ . في أسرة واحدة هي أسرة روجون ماكار وتعقب آثارها الحتمية في سلسلته الخالدة التي تحمل هذا الاسم وهي مكونة من عشرين قصه استغرقت كتابتها تسعا وعشرين عاماً ، منها قصص ( الخالدة ) و ( جرمينال ) و ( الأرض ) و ( نانا ) المشهورة الخ ... وتعقب في هذه المجلدات العشرين آثار هذه القوانين الطبيعية والاجتماعية في التكوين الجسماني والنفسي والاجتماعي لألف ومائتي شخصية من نسل هذه الأسر ومن صاهروها أو خالطوها ، وقد سمي زولا سلسلته الخالدة : ( روجون ماكار أو التاريخ الطبيعي والاجتماعي لأسرة أيام الإمبراطورية الثانية ) ، وهي حقبة استغرقت نحو عشرين عاماً وانتهت بانتهيار فرنسا في حرب السبعين .

وهذا سر اهتمام نجيب محفوظ بتصوير هذا الازدواج القاسم في شخصية السيد أحمد عبد الجواد منذ البداية ، فقد كان كما يقول نجيب محفوظ منذ شخصيتين منفصلتين في شخصية واحدة ، وهذا رمز حديثه عن أييه المتلاف وحياته الزوجية المعقدة القائمة على الاستسلام للشهوات ، فهذا الازدواج في شخصية السيد أحمد عبد الجواد لم تظهر آثاره في محيطه المباشر فحسب بل انسحبت على من تفرعوا عنه من نسل . وهذا أيضاً سر اهتمام نجيب محفوظ بتشريح



نفسية ياسين وربطها صراحة بتكوين أمه المنحرفة الضائعة الإرادة وتكون  
أبيه القاسى ، فياسين يتصرف فى بيت أمه كأنه السيد أحمد عبد الجواد ويتصرف  
فى بيت أبيه كأنه أمه هنية ، والسيد أحمد عبد الجواد يتتبع ظهور فحولته الخاصة  
فى أبنائه الذكور فى سرور باطنى رغم ما يسيديه أمامهم من صرامة وتشف ،  
وحين يقف على مغامرة ولده فهى مع مريم يطرب لها سرأً ويقول لنفسه  
باسما : « من شابه أباه فما ظلم » ، والمفاجأة الكبرى التى تهز كيان ياسين  
وترد الى قلبه السكينى بعد القلق والضياع وعقدة النقص هى اكتشافه لحقيقة أبيه  
ليلة أن رآه فى مأخور العالمة زبيدة من حجرة العوادة زنوبه . لأنه بهذا  
الانكشاف أحس بأنه قد اكتشف نفسه فى شخص أبيه هذا الذى خلغ عنه  
وقاره وقفطانه ووقف ثملا يرقص ويضرب بالدف لترقيص العوالم . حين يرى  
ياسين هذا المشهد الجيب يشيع الطرب فى كل كيانه ويحدث نفسه قائلا :  
« هنيئاً لك يا وادى ، اليوم اكتشفتك ، اليوم عيد ميلادك فى نفسى ياله من يوم  
ويا لك من أب لم يكن قبل الليلة إلا تيمماً . اشرب واطرب والعب بالدف لعباً ،  
ولا يد عيوشة الدقاقة ، إنى فخور بك . » ياسين يقصد فى الحق أن يقول أنه  
يوم عيد ميلاده هو لا عيد ميلاد أبيه ، لأنه فى هذا اليوم ، وفى هذا اليوم فقط  
اكتشف نفسه واكتشف أنه ابن أبيه .

كذلك إصرار نجيب محفوظ على تصوير نفسية ياسين المولدة من الزواج التى  
تنهى به إلى أن يسأم فراش زوجته زينب قبلما ينتهى شهر العسل ويحن إلى  
بائنة الدوم وإلى زنوبة العوادة والجارية نور ومن إلهين ترينا اهتمامه بإثبات أن  
ياسين ابن أمه كما كان ابن أبيه ، هنا بائنة الدوم تقابل الفكهاى الأسود . .  
ونجيب محفوظ لا ينسى أن يذكرنا بقوانين الوراثة فيقول عن ياسين  
فى صراحة :

» وثبت إلى ذهنه فكرة غريبة ، لم تخطر له من قبل على شدة وضوحها فيما رأى ، تلك هى التشابه بين طبيعتى أبيه وأمه ، طبيعة واحدة من شهواتها وجريها وراء اللذة فى استهتار لا يقيم وزناً للتقاليد . ولعل أمه لو كانت رجلاً لما قصرت عن أبيه فى اللهج بالشراب والطرب أيضاً : لذلك انقطع ما بينهما أبيه وأمه — سريعاً ، فما كان لمثله أن يطيق مثلاً وما كان لمثلها أن تطيق مثله ، بل ما كانت الحياة الزوجية لتستقيم له لولا وقوعه على زوجته الراحنة . . . ثم ضاحكاً ضحكة لم يتح لها روعه من هذه الفكرة الغريبة روحاً من السرور : عرفت الآن من أكون ، لست الآن إلا ابن هذين الشهوانين ، وما كان لى أن أكون غير ما كنت !

وهذا هو المقصود بالخطية العلمية فى عرف أدياء المذهب الطبيعى « أى حتمية الوراثة والبيئة » : إن زواج عبد الجواد وهنيه كزواج الأرانب أوفيران المعمل ما كان ليثمر غير ما أثمر ، وتنتأج التجربة الفنية لا يمكن أن تختلف عن نتائج التجربة العلمية .

وتأمل أيضاً قول ياسين عن نفسه لأخيه فهمى وتفسيره كيف جمع بين الأضداد : « ليس ثمة بمشكلة على الإطلاق ، عقلك الرعديد وحده الذى يخلق المشكلة من العدم ، أبى حازم ومؤمن ومحب النسوان ، نىء بسيط واضح مثل  $1 + 1 = 2$  ، ولعل أشبه الناس به على وجه التقريب لأنى مؤمن وأحب النسوان وإن قل نصيبى من الحزم ، أنت نفسك مؤمن وحازم ومحب النسوان ولكن بينما تحقق إيمانك وحزمك إذا بك تنكص عن الثالثة ( ثم ضاحكاً ) والثالثة هى الثالثة » .

والعرق فى نجيب محفوظ يمد لسابع جد كما يقولون ، وقد عبر عن هذا فهمى مداعباً أخاه ياسين حين ظهر مله السريع من زوجته بقوله : « كان لنا

جديسى مع زوجة ويصبح مع أخرى فملك أن تكون وريثه ... « حتى كمال الصغير الذى لم يتجاوز العاشرة نجد نجيب محفوظ ينتبع أثر الوراثة فيه فيجمله متأنقاً كأبيه يظهر التقوى ويضمرب الانطلاق والفناء ، وحين يدعى أنه لا يجب أن يسمع من الفناء شيئاً إلا تجويد القرآن يقول فيه السيد أحمد عبد الجواد لرفق صباه : « هل رأيتم أمكر من ابن الكلب الذى يدعى التقوى أمامى ! رجعت مرة إلى البيت فترامى إلى صوته وهو يغنى : يا طير يالى على الشجر » .

أما الصفات الجسمية وتمقب ظهورها فى مختلف أفراد الأسرة فالحديث عنها لا ينتهى... من أنف خديجة وشعرها إلى أنف عائشة وعينها وكيف تسلسل كل شىء ، فكانت تقرأ بحثاً لمندل فى قوانين الوراثة بين الأرناب .

ولست أرم أن نجيب محفوظ قد تأثر بأدب زولا وحده أو تأثر به مباشرة فى انتهاجه للمذهب الطبيعى أو الناتورالى فقد عرفت من نجيب محفوظ نفسه أن قراءته كانت أوسع وأشد استفاضة لتلاميذ زولا من الكتاب الإنجليز . عرفت منه أنه قرأ كثيراً لهربرت جورج ويلز ، إمام القصص العلمى والاجتماعى فى انجلترا ، كما أنه قرأ « ثلاثيات » أرنولد بنيت وجوز وبرى . وبت القصيد فى كل هذا أن الحكم على نجيب محفوظ فى مرحلة « الثلاثية » لن يكون حكماً سليماً إلا إذا استقصينا أسرار فنه فى قواعد المدرسة الناتورالية التى وضع زولا أساسها على أساس الحتمية العلمية فى الخصائص البيولوجية والنفسية والاجتماعية .



حادث شرف



أصدرت دار الآداب ببيروت مجموعة من القصص القصيرة بقلم أديب من ألع أدباء المدرسة الجديدة بيننا هو الدكتور يوسف إدريس . والمجموعة تحمل عنوان « حادث شرف » ، وهى اسم إحدى القصص الواردة بها ، أما بقية قصص المجموعة فهى : « محطة » ، « شيخوخة بدون جنون » ، « طليبة من السماء » ، « اليد الكبيرة » ، « تحويد العروسة » ، و « سره البائع » .

وقد اطلع كثير من القراء على هذه القصص متفرقة حيث نشرتها جريدة الجمهورية ، ولكن الناشر والكتاب أحسنا صنعا بنشر هذه القصص مجتمعة ، فهذا الجمع يبرز ما بينها من وحدة فنية تعين القارئ والناقد معا على تقدير أدب يوسف إدريس .

وقد ترددت طويلا قبل أن أصف الدكتور يوسف إدريس بأنه أديب من ألع أدباء المدرسة الجديدة ، وأوشك قلبي أن يكتب أنه أديب من ألع أدباء المدرسة « الواقعية » بيننا . ولكنى بعد التأمل فى قصص هذه المجموعة استلقت نظرى ظواهر معينة فى خاماته الأدبية وفى طريقة الرواية جعلتنى أرجىء الحكم على يوسف إدريس بالواقعية ، فالواقعية حكم بمثل ماهى مذهب له مبادئ .

لاحظت أولا أن أكثر قصص هذه المجموعة تدور حول محور معين هو شخص الراوى ، وأن أكثرها سرورى بضمير المتكلم . ومعنى هذا أن الكاتب قد جعل من نفسه النقطة التى تلتقى فيها وتخرج منها جميع الخيوط والبؤرة التى تلتقى فيها وتخرج منها جميع الأشعة ، كأنه فى أكثر قصصه بمثابة المنكبوت الذى يجلس وسط نسيجه ، أو بمثابة المدسة التى تجمع أشعة الشمس وتوزعها خلل كل قصة من قصصه مركز يدور حول كل شىء بما فى ذلك قارئه ويتجه إليه أو يتجه منه كل شىء بما فى ذلك قارئه . وهو فى هذا الأمر لا يختلف فى

شئ عن أى قصاص آخر ماهر ومحك يعرف كيف يعقد الخيوط ويحلها ، فلا بد لكل قصة من هذا المركز أو هذا المحور أو هذه البؤرة سمه ماشئت . من الأسماء .

والمألوف فى الأدب الواقعى أن يكون مركز القصة أو محورها أو بؤرتها فى أرض محايدة « خارج » نفس الراوى وخارج نفس القارىء معاً ، أى فى تجربة موضوعية من تجارب الحياة تجرى كلها حول ما نسميه الشخص الثالث . وأهمية هذه الموضوعية بالنسبة للأدب الواقعى هى أنها ضمان للقارىء أنه لا يرى التجربة التى يحدثه عنها الأديب من خلال عيني الأديب ولكن يراها كما هى فى حقيقة خارج نفس الأديب وخارج نفسه هو ، أى يراها كما هى فى الحياة بفض النظر عن أشخاص الناظرين أو شعورهم أو أحكامهم .

ولكننا نلاحظ فى قصص يوسف إدريس أن هذا المركز أو المحور أو البؤرة قد انتقل من الخارج ، من هذه الأرض المحايدة التى يشارك فيها الجميع ولا يملكها أحد ، داخل نفس الراوى .

فهو مثلاً فى قصة « محطة » يصور مشهداً متحركاً فى أوتوبيس ، فيه مشاهدان وموضوعان للمشاهدة ثم جمهور فكره هو بمثابة الجو أو الغلاف لا أكثر ولا أقل . أما المشاهدان فهو أحدهما ، بل هو فى الحقيقة المشاهد . الأوحد ، لأنه لا يشاهد موضوعاً للمشاهدة وحدهما ، الفتى والفتاة ، بل يشاهد المشاهد الآخر ويجعل منه فى النهاية موضوعاً للمشاهدة . والقصة فى حد ذاتها بسيطة . الراوى يجلس فى الأوتوبيس إلى جوار راكب محافظ على مكارم الأخلاق من ناحية مسرف فى الفضول المغيب من ناحية أخرى .

ويركب الأوتوبيس فتى من فتیان هذه الأيام بقميص نصف كم ومفتوح رغم أننا فى يناير ، السلسلة حول ساعده ونوت المحاضرات تحت إبطه . ثم



تركب الأوتوبيس فتاة من فتيات هذه الأيام ، ناهد بفضل السوتيان وشعرها ذيل حصان . إلى آخر ما هنالك . وتجري القصة في صمت أولا : تتكلم فيه الميمون بليغ الكلام ثم يبد الكلام المهود : هجوم وصد ثم هجوم واستسلام : ندرك منه أن الاستسلام كان من اللحظة الأولى ، أما الباقي فن قبييل الشكليات . وحين ينزل الفتى في محطة الجامعة لمحاضراته يكون قد اطمأن إلى أن الفتاة قد حفظت نبرة ليمفونه حفظاً صحيحاً وكل هذا ليس فيه ما يلفت النظر لولا وجود هذا المشاهد الثانى الذى يفرى الفتاة بنظراته الجارحة وتجنحظ عيناه من فرط الشبق ويتبع في لذة قصوى - دون أن يتدخل بالطبع - سر بان السكر بام بين الفتى والفتاة ، وينصت في اهتمام بالغ إلى حديثهما القصير . وبعد أن تنزل الفتاة في المحطة التالية يندد بالزمان النكد والجليل الفاسد الذى « انفلت عياره » وينبه إلى أن « البلد باظت » ويطالب بتعيين عسكري من بوليس الآداب في كل أوتوبيس . والسخرية التى لاتنوت على أحد . في هذا الموقف هى أن هذا المشاهد الفاضل المحترم هو بمثابة كل مشاهد منافق يبحث بحثا عن « السينما الزرقاء » كما يسمونها ويتردد على أمثاله من مواطن الفجور ثم يندد بالزذيلة ، وهو في حقيقة أمره يتلطف لمرآها .

وبعد أن ننهى من قراءة هذه القصة نعرف أن يوسف إدريس قد اتخذ من شخصية هذا المنافق الغيور على الفضيلة وسيلة لوصف قطاع من قطاعات المجتمع الذى نعيش فيه ، وهو قطاع موجود في كل مجتمع بدرجات متفاوتة . فالجمهور المنصرف عن الفتى والفتاة بمثابة نصف الكوراس الثانى . . هكذا موكب الحياة في أوتوبيس يوسف إدريس .

فهذا المشاهد إذن ليس مشاهداً على الإطلاق لأنه نفسه مشاهد ، مشاهد عن كذب يشاهده الراوى في دقة بين ما يشاهده في موكب الحياة . وهذا

المشاهد في حقيقته ليس إلا شخصية من شخصيات القصة . والمشاهد الحقيقي في كل هذا هو الراوى ، أو هو يوسف إدريس .

والمفروض طبعاً في كل فن وفي كل أدب أن الراوى هو المشاهد وأن المشاهد هو الراوى ، ولكن في الفن الواقعي وفي الأدب الواقعي يقع هذا المشاهد الراوى وراء ستار فلا تراه ولا تسمعه لأنه لا يتكلم في الظاهر وفي الواقع إلا بأفواه أشخاصه ، ولا يرى شيئاً إلا بعيونهم . أما الراوى يوسف إدريس فلا يستتر وراء ستار بل يجلس على المسرح بشخصه يدير كل حوار ويصف كل وصف ويحلل كل تحليل بضمير المتكلم ، ولا يفتأ يذكر بأنه موجود ، وبأن كل ما تراه وتسمعه صحيح على مسئوليته .

ولا أقول أن يوسف إدريس إذ يجعل من نفسه مركز القصة وحابك خيوطها قد أتى شيئاً جديداً في فن القصة . فإما أكثر القصص الذى يظهر فيه الراوى ويتحدث إليك بنفسه عن شخص ثالث غائب عن نفسه في مواضع كثيرة ولسان حاله قائل شيئاً مما قاله يوليوس قيصر « أتيت ورأيت وكتبت » . وأوضح مثل على هذا النوع من الأدب الذى يكتب بضمير المتكلم أدب الاعتراف ، وأدب اليوميات وأدب المذكرات .. ولكن المدرسة الواقعية لما تتجو هذا النحو من الرواية لأن دخول الراوى بشخصه كطرف في القصة وفي التجربة الفنية بوجه عام خلىق بأن يجعلنا نرى التجربة من خلال عينيه ، ونحكم على الأشياء من خلال حكمه ، ونشعر بالأشياء تبعاً لشعوره . وهذا من شأنه أن يفض عن موضوعية التجربة وأن يحيلها إلى اختبار ذاتي قد يكون رائئاً وصادقاً ولكن بالنسبة لصاحبه . فقارىء اعترافات جان جاك روسو مثلاً . يمتلئ بالذشوة لكل ما يجده في روسو من عواطف رائئة صاخبة وأفكار رائئة جديدة ولكن رغم هذه المشاركة يعرف أن اختبار روسو اختبار ذاتي بى جوهره ، صادق في

ذاتيته ، ولكن رغم ذلك ذاتي . وهو يعرف أنه ما كل الناس يحسون هذا الإحساس المرهف أو يتخيلون هذا الخيال الجليل أو يلهمون هذه الأفكار البارة .

ومع أن يوسف إدريس يؤثر أن يجعل من نفسه مركز قصصه ومحورها وبؤرتها ، فهو رغم كل ذلك كاتب موضوعي وليس كاتباً ذاتياً . ومع أن هذه الطريقة في الرواية خليقة بأن تجعلنا نرى تجاربه الفنية والحيوية من خلال عينيه أو تعرض دائماً لهذا الخطر الذي هو عدو كل فن واقعي ، فإن يوسف إدريس كاتب واقعي بالمعنى الدقيق وبالمعنى السامي كذلك ، وآية واقعيته هي موضوعيته .

فكيف استطاع يوسف إدريس إذن أن ينجو من الذاتية رغم دأبه على جعل نفسه مركز القصة ومحورها وبؤرتها وهي أول خطوة نحو الأدب الرومانسي ؟

هو قد فعل ذلك بملكة غريبة فيه يمكن أن نسميها ملكة التنويم المغناطيسي وليست هذه الملكة قاصرة على يوسف إدريس وحده ، فهي ملكة متوفرة في كل من ينشئون الأدب الذاتي العظيم . فالأديب الذاتي العظيم مثل روسو عظيم لأنه وهب هذه الملكة في سخاء عظيم . فلولا أن الأديب الذاتي العظيم ينوم قارئه تنويماً مغناطيسياً قبل أن يسبح به في بحار الخيال ويجتاز به عواصف العاطفة العاتية لما استطاع أن يسيطر عليه ويقنعه بصدق ما يعرضه عليه من اختبار صدقه الفني على أقل تقدير ويجعله يعيش في تجربته الذاتية المحض وكأنه يعيش في الحقيقة .

ولكن سبيل يوسف إدريس سبيل مختلف كل الاختلاف ، بل هو السبيل المضاد على خط مستقيم . فهو لم يؤث القدرة على تنويم قارئه تنويماً مغناطيسياً . ولأنه ينوم نفسه تنويماً مغناطيسياً نراه يتحول من مجرد راو أو سارد

إلى (شخصية) من شخصيات قصصه ، شخصية موضوعية لا ذاتية فيها . ورغم أنه لا يختفى وراء ستار بل يظهر على المسرح بشخصه ، ويخالط أشخاص روايته وبكاملهم ويتفاعل معهم ، فهو يصبح واحدا منهم ، وإذا بنا ننسى أنه الراوى ونحسبه الشخص الثالث نفسه . ورغم أنه يجعل من نفسه مركز قصصه ومحوره وبؤرته ، فإننا لانحس بأننا نرى الحياة من خلال عينيه أو أننا نستعرضها من خلال ذاته ، أو على الأصح نحسن بأننا نرى الحياة من خلال عينيه ونستعرضها من خلال ذاته ولكننا نصدق تصديقا تاما . ونحن لانصدق كل هذا التصديق ؛ لأنه سلبنا الوعي بالاستهواء فجعلنا نبتلع الجمل ونسير على الجبل ونأكل النار ونفعل ما يأمرنا به صاحب الجلا جلا ، فهذا هو التزييف الأصغر بل نصدق لأننا نعتقد أنه يرى الحياة بعيوننا نحن ويستعرضها من خلال ذواتنا نحن ، وهذه هي الموضوعية الكبرى ، ولكنها في الوقت نفسه موضوعية من نوع جديد هو التزييف الأكبر الذي سأفصله فيما بعد حين أتكلم عن قصتي (حادثة شرف) و (سر البائع) .

الأدب المحزن



لست أدري ما سر هذا الحزن الهادئ الذى يشيع فى أعمال قصاصنا الشاب الدكتور مصطفى محمود ، فالذى لاشك فيه أن أكثر قصص مصطفى محمود قصص حزينة ، وهو كلما انتقل من مجموعة إلى مجموعة انتقل من حزن إلى حزن وفى هذه المجموعة من أعماله ، وهى « شلة الأنس » نجد لا يقل حزناً عنه فى كتبه السابقة مثل « المستحيل » أو « قطعة السكر » أو « أكل عيش » وحتى كتبه المتفلسفة مثل « الله والانسان » و « لغز الموت » كتب يشوبها الحزن كذلك . ولكن حزن مصطفى محمود حزن هادئ لا حزن عنيف ، ولأنه حزن هادئ ورتيب لا تتخلله أفراس ولا تقطر منه دموع ، أراه حزناً عميقاً خفيفاً يدعو المرء إلى تأمله وتأمل صاحبه ، وبفضى إلى السؤال الوحيد : ترى هل ظهرت فى أدبنا مدرسة المتشائمين ؟

فإن بحثت عن مكان واحد فى « شلة الأنس » يصارحك فيه مصطفى محمود بأنه حزين لم يجد هذا المكان . وإنما وجدت فى كل قصة من قصصه القصيرة التفاتة إلى وجه من وجوه الحياة يدعو إلى الانقباض ، وربما إلى اليأس أيضاً . ويبلغ هذا الانقباض قوته حين نحس بأن أبطال مصطفى محمود وأشخاص قصصه يعيشون دائماً أبداً عن شيء مستحيل : وكأنهم أطفال بسطاء أظهار يمدون أيديهم إلى النجوم ليمسكوا بها ، ولكن هيهات هيهات أن يدركوها . وليس يحضرني لتصور هذا اليأس الكوني الذى تخصص مصطفى محمود فى التعبير عنه إلا أبيات للشاعر شلى تحدثنا عن :

« شوق الفراشة إلى النجم

وشوق الليل إلى النهار

شوقنا إلى شيء بعيد

عن دائرة أحزاننا » .

وهذا الشوق إلى شيء بعيد موقف رومانسى مألوف نجد في عامة الأدب الوجداني ، ولكن مصطفى محمود يعن فيه إلى درجة تخرجه من دائرة الشاعرية الرومانسية المألوفة ونجعل منه موقفاً شبه فلسفى من الحياة ومن طبيعة الوجود .

فبينما يذكرنا شلى بأنه حينما وجد لهب حومت من حوله الفراشات ، يوحى لنا بأن الفراشة وهى لا شيء غير روح الإنسان حين تنزع إلى النجم البعيد الوضاء إنما تنزع إلى نور الأبدية الهادى وقد تحترق الروح بنور الأبدية أو بنارها ولكن الأبدية « حقيقة » لا مرية فيها تتلأأ من بعيد . وبينما يذكرنا شلى بأن ليل الحياة مشوق دائماً أبداً إلى نهـرها ، يوحى لنا أيضاً مدام هناك فك دوار فإن النهار لا شك سيعقب الليل ، وأن وراء كل ليل نهار ، أو كما قال شلى في مكان آخر : « يا رياح ! لئن جاء الشتاء فهل يطول انتظارنا للربيع ؟ »

أما مصطفى محمود فهو يدخلنا في « شلة الأنس » وفي بقية قصص هذه المجموعة مثل « مدام س » و « البطل » و « المظاهر » و « دواء منوم » بل وفي « ساندويتش مخ » وفي « مسألة كرامة » الخ ، يدخلنا في شتاء ليس بعده دفء ولا ربيع . فإن جاء بعد الشتاء ربيع كما حدث لحليمو العجلاتى في « شلة الأنس » فهو ربيع أشد صقيماً من الشتاء . وهكذا يسقط الظل دائماً في مصطفى محمود بين الحلم والحقيقة وبين ما ينبغي أن يكون وما هو كائن بالفعل ، ويس الإنسان سقف العادة وكأنه يمس سقف الكون ، ولكن للحظة واحدة ثم يتمزق السقف في يده وكأنه نسج من نسج المنكبوت . حين يتمزق نسج الأحلام في يد الإنسان لا نسمع مصطفى محمود يصرخ كما صرخ شلى « واهالى : على أشواك الحياة أهوى ويذى جسدى » ، وإنما يحمل كل منا يأسه في شجاعة وهذوء ، بل وأحياناً في غباوة وكأنه لا يفهم شيئاً مما يجرى حوله ، يحمله كصليبه ، يحمله وكفى ، أو كما قال الشاعر العظيم ١.١. هارتمان « لأن كل ابن أنثى يشقى بهيكله العظمى » ، وكأنه يحمل في هيكله العظمى صليبه ، أو كما قال



الشاعر العظيم أراجون : كلما فتح المرء ذراعيه على أشواق الحب والسعادة ليحتضن حبيبته انقشر ظله على الحائط كصايب أبدى . فالظل إذن هو مشكلة مصطفى محمود ، الظل الملازم للوجود ، فإن كنت من السعداء سقط ظلك من خلك فلم تره وسميت في هذا العالم تحمل ظلا لا تراه ويراها غيرك كما حدث لحليمو ورفاقه . وإن كنت من الأشقياء سقط ظلك أمامك فرأيت رؤبة العين وعشت بمذابه كما حدث لفظطمم أو للأستاذ حجاب في « مدام س » ولكن الجليل في أبطال مصطفى محمود أنهم يحملون كل هذه الأعباء والأثقال في شجاعة وقبول ، وكأنهم عند سمة الحياة أو إرادة قدر قاس لا سبيل إلى تغييره أو الاحتجاج عليه ، وربما يذرفون دمعة أو دمعتين أو يطقون آهة أو آهتين لأنهم بشر من لحم ودم ، بل بشر جدا فيهم كل ضعف البشر وسذاجتهم وتعلقهم بجزئيات الحياة . ولكنهم سرعان ما يكفكفون الدمع ويخوضون تجربة السعادة السلوبة في شجاعة كشجاعة الرواقين .

ولا تحسب رغم كل هذا الكلام أن مصطفى محمود يحدثك في قصصه عن النجوم والكون والظلال والضياء وعامة هذه المجردات التي تتذرع بها انصف وجوه الحياة ، فصطفى محمود ككل فنان أصيل أبعد ما يكون عن لغة التجريد تقرأ فتحس أنك رجل يعيش بلا أفكار لأنه يترجم أفكاره دائما أبدا إلى أحداث الحياة ، أو على الأصح هو لا يترجم الأفكار إلى أحداث ولا يترجم الأحداث إلى أفكار ، وإنما يبدأ بأحداث الحياة وينتهي بها ، وإنما يدفعك دفعا إلى الإحساس بهذه القوى المجهولة التي تكيد للبشر باستمرار لكثرة وقوفه أمام تناقضات الحياة .

وهو يحول بك في « شلة الأنس » مثلا في حارة أشبه ما تكون بزقاق المدق ويمر بك بليمو أو حليمو العجلائي وبأبو مريع الدخاخي وعزوز الخردواتي وبربي البقال ومنصور الحلاق والشيخ رشوان المسكوجي وهي الشلة التي كانت

تجتمع كل مساء حول الجوزة والمعل، وكان الجوزة هي البؤرة التي تتجمع فيها كل خيوط القصة، تحفظ وحدة الحدث والزمان والمكان التي حدثنا عنها أرسطو وهو يعرفك مع كل هؤلاء بينات الحى ، من تراه منهم مثل الممرضة فطمطم وصاحبها بسبس أو بسيمة، أو من لاتراه منهم مثل زوجات الشيخ رشوان والخادومات المزدردات على دكان عزوز وسرعان ما نكتشف أن لكل من هؤلاء حلماً صغيراً يعيش له ويسعى أو لا يسعى لتحقيقه وسرعان ما نكتشف أن لكل من هؤلاء شخصيته المتميزة تمام التميز عن كل من عداها رغم أنهم جميعاً يجمعهم إطار واحد هو بيئة الحى وعقلية الحى وثقافة الحى ومنطق الحى . فإذا حدثك مصطفى محمود عن الفتى سعد طالب الطب وأخى بسيمة وحبيب فاطمة ، أحسست فوراً بأنك لزاء جسم غريب فى هذا التكوين الطبيعى ، رغم أن سعداً نابع من نفس البيئة لأنه ابن أم بلبل . وكأما البسطاء نجد أعضاء شلة الجوزة يحلون بصوت مرتفع أما حليمو المجلاتى بالذات فلم يكن له حلم واحد ولكن كان له حلمان . كان يحلم باختراع صواريخ كصواريخ جاجارين أدواتها من أدوات المجلاتى ووقودها من حرارة العنبر ومن أنفاس الجوزة ، ولكن حلمه الأكبر كان للممرضة فطمطم بنت الجيران التى أذلت بشموخها وسلطانها وأنوثتها وذكائها كل شباب الحى ومسحت شخصيتها كل شخصياتهم ، فكانت الأمنية المستحيلة فى صدر كل منهم ولا سيما فى صدر حليمو . أما فطمطم المتجبرة على حليمو فقد كان حلمها العزيز الرقيق الجارف الممز المذل هو حبها لسعد طالب الطب الأشقر الرقيق النحيل الهش الذى يكاد يذوب لقرط نعومته وكأنه بنت تذوب خفراً وحياء ، وكان من قنائض الحياة أن ترهد كل هذه الأنوثة المتفجرة فى رجل كحليم له قوة الثور وفحولة الرجال الأجلاف الأشداء ولا تجد من تنجذب إليه إلا هذا الفتى النحيل الجليل المؤنث القسبات والطباع ، كأنما القانون الأول فى الحياة هو إجتذاب الأضداد وتنافر النظائر ويتم تداخل الأضداد حين تكتشف فطمطم أن سعداً

ببداها الحب ويسعد معها بأمل الزواج ، ولكن حلمها الأكبر لم يلبث أن طار بعد أن نخرج سعد وعرفت منه أن أمه لا ترضى بهذا الزواج وأنه لا يستطيع أن يعصى لأمه أمراً ، فأدركت فطمطم بفطنتها أن هذه هي نهاية القصة الجميلة ، لأنها لو وقعت في الزواج من حبيبها الضعيف فلن ينتهى أمرها إلا بأن تصبح حارماً لأمه ، ولم تكف فطمطم عن حب سعد وهلة واحدة ولكنها عرفت أن ساعة الانصراف قد حانت فكفكت دموعها وجمت قلبها الكبير إلى ذلك الفحل الرومانتيكى الرابض في ذلة عند بابها ورهن إشارة منها ، وهكذا تلاقت النظائر في الحياة ، ولكننا نعلم أن قلب فطمطم ظل دائماً يحوم حول حبها الأول والأخير .

كذلك كانت أحلام الباقيين أحلاماً غير قابلة للتحقيق إلا بالوهم ، فنصور الحلاق له أمنية واحدة أو على الأصح ندم واحد كبير ، وهو أنه لم يكن كوافير سيدات وهو حلم يائس لأن منصور قعيد الهمة لا يفكر في العمل على تحقيق حلمه بتعلم هذا الفن ، وإنما يكتفى بسبب الزمن الذى لم يخافه مما به كأن البشر يولفون بصناعاتهم في الحياة ، أما الشيخ رشوان المزواج فتعرف من نظرياته في الزواج حقيقة ما يجرى في بيته ، فهو يرى أن الحكمة في شريعة تعدد الزوجات هي جعل الزوجات يتنافسن على إرضاء الزوج فتعرف من فلسفة التعويض هذه أن المشكلة هي مشكلة تنازع السلطة في بيته بينه وبين امرأته فهو ملك بلا رعايا أو ملك رعايا وهمين ، وعزوز الخردوات بعد التفاف خادمت الحى حول دكانه يكتشف وهمه الكبير وهو أنهم كن يجهن « لاستقطاع » الفوايش والحلقان والمناديل لاسواد عينيه أو إعجاب بشاربه المذهب المخفف . حتى برعى البقال الإلمعة الضائع في عالم خال من الأحلام . المؤمن على كل ما يقال ولو كان تقيض ما قبل منذ دقائق . هو الآخر يفيق في النهاية على أنه يحيا بلا أحلام ويتكون في ذهنه لأول مرة حلم بينت الحلال . ولكنه لا يلبث أن يتم حائراً « بسفين حتى بنت الحلال » كل هذه الشخصيات عند مصطفى محمود هي دراسات في

المستحيل . المستحيل من الداخل والمستحيل من الخارج على حد سواء .  
وتبلغ قمة المستحيل في هذا الكتاب في قصة « مدام س » التي أعدها مع  
« شلة الأنس » أجود ما في الكتاب . وإن فاقها قسوة وضراوة ، ولكها  
كالعادة قسوة مكظومة وضراوة خف من وقعها أنها ذابت في الحزن العميق .  
فالأستاذ محجوب وهو موظف مريض لسنوات طويلة برومانزم القلب . هو  
دراسة في الوحدة والانطوائية واعتزال الحياة والأحياء . نراه بفندق الليذو  
بمرسى مطروح يقضى طرفاً من الصيف بفرقة ذات السريرين ، يكلم الفراش  
الخالي ، وكأنه يكلم نفسه ، وهو في حقيقة الأمر يكلم شريكة العمر التي لا وجود  
لها حتى في عالم الأمانى ، ويستعين على ملل الشاطئ والصحراء بالروايات  
المكتوبة ومن حوله روايات الحياة تترى بين المصطفين . أو قل هو يستعين  
بروايات الكتب حتى تصرفه عن روايات الحياة . فهو يعلم أن من كان مثله  
مريضاً برومانزم القلب كتب عليه أن يلزم عالمه وإلا هلك ، فهو لن يكون بطلاً  
في رواية أو حتى شخصية ثانوية أو حتى أن يكون مشاهداً للحياة خشية أن تؤذيه  
الانفعالات وذات يوم خرج إلى البلاج ونسى نفسه أمام امرأة جميلة هى مدام  
س تلاعب طفلها فأخذ أولاً يشاهد فضيق قلبه بحب صغير فبدأ يشارك . ثم نسى  
نفسه تماماً فاندمج في لعبة الحياة البريئة ومضى يعدو خلف الكرة ويقذف بها .  
ويحاورها بين الأم وطفلها ولم يكن يحتاج إلى أكثر من دقائق لتدمه أزمة  
القلب . فهرع إلى غرفته فجاء دون استئذان حتى لا تقف السيدة على سريره .  
وبعد أن عالج سكرات المرض واستعان عليها بالهدوء نهض وأسدل الستار :  
وغطي عينيه « حتى لا يرى نور النهار » كأنما الستار وحده لا يكفي . لقد كان  
بحاجة إلى أطباق من الحجب لتدراً عنه كل ما في هذا العالم من ضياء وبهاء .  
قصة أخرى أحببتها وإن كانت أقل جودة من هذه وتلك هى قصة « للظاهر »  
وهي تذكرنا بإحسان عبد القدوس في قصصه القصيرة وطريقته في الإنشاء أكثر

حما نذ كرنا بمصطفى محمود ، وهى قصة مدرسة خشنة المظهر تبدو عليها مظاهر الرجولة أحب زميلا لها فى المدرسة ، وتأهبت للعب فأخذت تتجمل لتبدي أنوثتها . ونشأت بينها وبينه صداقة متينة وبعد شهر من عذب الأمانى وجميل الأحلام فاجأها زميلها بقوله : « جسمك رياضى درجة أولى إنت لازم تلعب سويدي .. وتجديف مصارعة .. إنت عندك مواهب خطيرة ، جمعية موسيقى إيه يا شيخه الى واخداها ، إنت مكانك فى الأستاذ الرياضى . » رئيسة فريق الهوكى . وهكذا ترك هذه الفتاة الحائرة ونحن نسمع لسان حالها يقول « روحى ناعمة بلورية .. وعواطفى تدفق كأنهار من العطر .. لشد ما تكذب للظاهر جارى » .

ولكن مصطفى محمود ليس دائما فى مستوى واحد من الإتقان الفنى . فنقصه ما هو محدود القيمة . وهذه هى قصصه التى يمكن أن يسميها الدكتور محمد سندور قصص « الاوتشرك أو الزيبورت » الأدبى . ولعلها من آثار اشتغال مصطفى محمود بالصحافة وكتابته لجمهور المجلات الأسبوعية . وهى كلها قصص « لذبة » و « ظريفة » و « مسلية » إلى حد كبير . ولكنها ناقصة من الناحية الفنية لأنها جبهة النبر تحاول « إثبات » فكرة من الأفكار . ومثل هذه القصص قصة « البطل » وهى تدور حول شخصية جوليانو البطل فى شرك ميدانو حيث تتعلق أنفاس المشاهدين بشجاعته فهو يضع رأسه فى فم الأسد ، ثم نقيب أن الأسد أسد عجوز بلا أسنان . ونخرج من القصة بموعظة وهى أن الناس سعداء بحملهم . موعظة أخرى نخرج بها من قصة « ساندويتش منخ » وهى أن منخ العبقري ومنخ الأبله يتساويان فى القبر . فهذه قصة السفاح جاد الرب عوضين الذى دوخ البوليس أعواما . ولم يمض كما كان ينبغي لمثله أن يموت صريحا فى معركة بطولية بل مات بالسكتة القلبية كما يموت أنفه جبان . وكان بلا أوراق تحقيق شخصية فأنهى إلى مشرحة قصر العيني حيث مرقت أوصاله إربا إربا وقت منحه لتعليم التلاميذ .

كذلك قصة « مسألة كرامة » قصة محدودة القيمة . وهي أقرب إلى اللقطة الصحفية منها إلى العمل الفني . فهي قصة جماعة يقتلهم الملل في القهوة فيتكزون لعبة لدفع الملل . وهي الرهان على شرب أكبر كمية من الماء وينتهي الأمر في حمى المنافسة أن ينسى المتراهنون حكاية اللعبة وتسيطر عليهم مسألة الكرامة فيموت الفائز لكنرة ما شرب من ماء .

كل هذه القصص الأوتشركية ، وهي كثيرة في مصطفى محمود ، لا ينبغي أن تنسبنا أنه في مقدمة كتاب الجيل الجديد المتخصص في القصة القصيرة . وأنه حيث يتخفف من أثر الصحافة عليه يبلغ درجات من الإيقان الفني لا يبلغها إلا كتاب الجيل المستقر . ففي قصة « دواء منوم » مثلاً تتجلى درجة مصطفى محمود الفنية في الموازنة الماهرة بين نوم الموت ونوم الحياة وفي الموازنة الماهرة بين الجد الراضى النفس القابل لكل ماتأنى به الأقدار كأنه يعيش في غبطة الأولياء ورضوان القديسين ، وبين الحفيد البرم النفس الذى تنهشه الأفكار السوداء . والملل من الحياة ولا يجد حلاً إلا في أفكار الانتصار التى تراوده ، الجد تراوده . أفكار النوم الطبيعى فى شيخوخته الطاعنة فيريح رأسه الكليل ويفمض عينيه . نهائياً وهو يتسم فى وداعة الطفل الفرير ، والفتى تراوده أفكار النوم قبل الأوان فلا يعرف أين يسند رأسه المتعب القلق رغم الأقراص المسكنة التى يتعاطاها كل يوم بلا حساب . ولكن مصطفى محمود رغم انطوائيته البالغة وحساسيته الشديدة لهذه الظلال الكثيرة التى تنساقط من كل جانب حيثما وجدت سعادة الإنسان يرسم الحياة وظلالها الكثيرة بقلب يحب الحياة ويمسج جمالها بكل خلية فى جسده وبكل ذرة فى وجدانه . وهذا ما حال بينه وبين الاستسلام للمرارة وطبع تشاؤمه بالحزن المادى العميق .

# فهرس

صفحة

## في الأدب والمجتمع

عبد الرحمن بن خلدون . . . . .	٩
أحمد لطفى السيد . . . . .	٥٧
المقاد والفكرة الاشتراكية . . . . .	٩١
الرائد الذى أيقظ العقول . . . . .	١٠٣
شفيق غربال : مؤرخ عظيم . . . . .	١١١
من أدب كفاحنا القومى . . . . .	١٢١
معنى جديد للواقعية . . . . .	١٣٣
في الأدب الشعبى . . . . .	١٤٥
في الثقافة الاشتراكية ( ١ ) ، ( ٢ ) . . . . .	١٥٥

## في الشعر

الطريق المسدود . . . . .	١٧٩
جبهة الغيب . . . . .	١٩٣
بشر فارس . . . . .	٢٠٧
البلبل والوردة . . . . .	٢١٩
ابن الإنسان . . . . .	٢٢٧

منه

## في المسرحية

٢٣٧	يا طالع الشجرة . . . . .
٢٤٧	الفاكهة المحرمة . . . . .
٢٥٧	لعبة الحب . . . . .
٢٦٥	عيلة الوغرى . . . . .
٢٧٧	القضية . . . . .
٢٩١	الأفنة الرومانية . . . . .
٣٠١	كوميديا السبنسة . . . . .
٣١١	بيت العوانس . . . . .
٣٢١	جميلة . . . . .

## في القصة

٣٣١	اللامتى . . . . .
٣٤٣	الاصول والكلاب . . . . .
٣٥٣	كيف تقرأ نجيب محفوظ . . . . .
٣٦٣	بين القصرين . . . . .
٣٧٥	حادث شرف . . . . .
٣٨٣	الأدب الحزين . . . . .





  
مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة